

**«Estado de Insurgência»: performance, política e resistência
nas práticas artísticas contemporâneas**

Sílvia Alexandra Raposo Gomes

**Projecto de dissertação de Mestrado em Antropologia –
Especialização em Cultura Material e Consumos**

Outubro, 2017

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre
em Antropologia – Especialização em Cultura Material e Consumos, realizada sob a orientação
científica da Prof.^a Dr.^a Sónia Vespeira de Almeida¹

¹ Versão corrigida e melhorada após defesa pública.

AGRADECIMENTOS

Ser antropólogo é um destino, não uma profissão. Escrevo a história contemporânea. Vozes vivas, memórias vivas. A estas estendo o meu agradecimento, numa investigação longa...

Aos meus interlocutores, Olga Roriz, André de Campos, Francisco Rolo, Beatriz Dias, Ana Rocha, Filipe Lopes, Margarida Camacho, Sofia Assis, Anabela Pires, Ângela Canez, Luís Correia e Mónica Gomes. Uns... corpos que não disparam, mas «dilatam as narinas como se sentissem o cheiro do sangue» (Svetlana, 2017: 325) e outros... que na lonjura do canhão acendem rastilhos com arte: a partilha de saberes, memórias, preocupações, sugestões e, acima de tudo, as amizades que demoram.

À Prof.^a Dra. Sónia Vespeira de Almeida, a orientação, a preocupação, a franqueza e a paciência.

Aos meus pais, a firmeza, o amparo, o exemplo e tudo o resto.

À minha irmã Mónica Gomes as críticas, o acompanhamento, o amparo, a convicção, as acesas discussões teóricas e a possibilidade de partilhar preocupações teórico-epistemológicas, bem como os calhamaços de referências de teatro de fazer inveja à mais antiga biblioteca de Alexandria.

À Margarida Camacho, a paciência e as palavras de incentivo no momento das angústias académicas.

À Sofia Assis, a ajuda dedicada, sem a qual a dissertação não teria ido a bom porto.

À Prof.^a Dra. Maria Cardeira da Silva, o acompanhamento inaugural, a confiança, disponibilidade, o pensamento crítico e o apoio.

Ao Prof. Dr. José Manuel Sobral, que, por armadilha do destino e no lugar mais improvável, contribuiu criticamente para o desenvolvimento do meu pensamento antropológico e me fez ver esta investigação com outros olhos.

À Prof.^a Dra. Marta Prista, a ajuda, o pragmatismo e a motivação inaugurais.

Às Prof.^{as} Dras Joana Braga e Fernanda Eugénio, a partilha de ideias que contribuíram para solidificar as bases teóricas desta investigação.

Aos Profs Drs Paulo Raposo e Ricardo Seica Salgado, as sugestões preciosas.

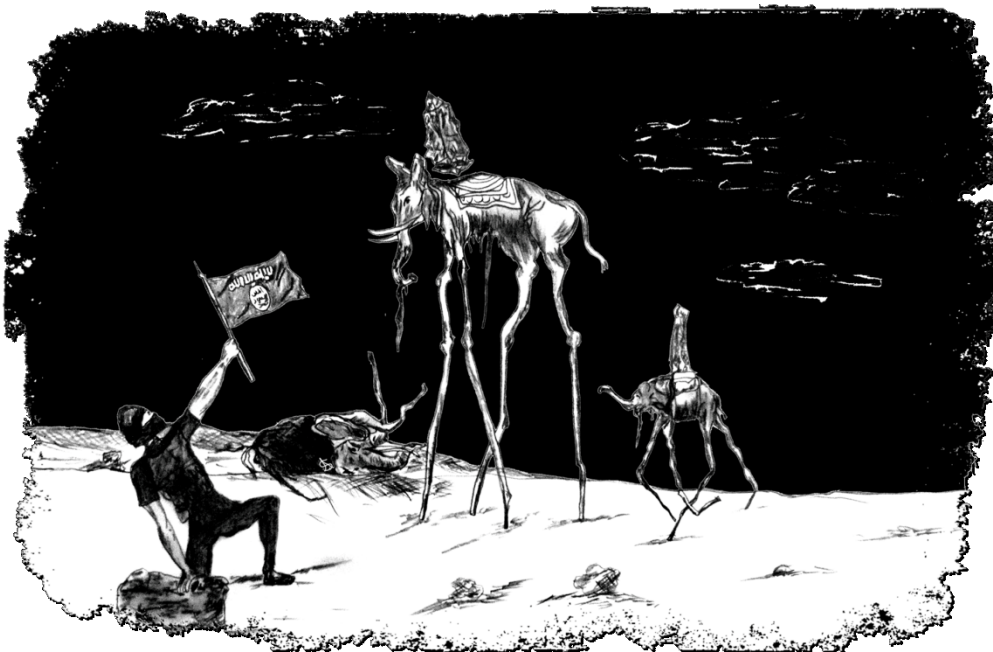
Ao Matamba Joaquim e ao Giovanni Lourenço, a disponibilidade e simplicidade, apesar da alteração de rumo da investigação.

À Companhia de teatro Praga a recepção genuína e ao Dr. Jorge Trigo as longas conversas e as referências historiográficas, ainda que tenham vindo a servir outras lides.

Porque entre nós e as palavras, o nosso dever falar (Mário Cesariny).

«ESTADO DE INSURGÊNCIA»: PERFORMANCE, POLÍTICA E RESISTÊNCIA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

Ilustração 1 – Chão de marfim



SÍLVIA ALEXANDRA RAPOSO GOMES

RESUMO: A presente dissertação visa, tendo como lente teórica uma antropologia da performance, analisar o modo como os agentes artísticos resgatam a performance do mundo social e mobilizam a «versão mediática» e a «teatrocracia» do poder no que alude ao «drama social» da Guerra Civil Síria. Analisa-se a performance artística enquanto espaço reflexivo que visa desconstruir as estruturas da experiência grupal a partir de uma política cênica ou coreográfica do chão. Para tal, atenta-se ao modo como as «matérias-fantasma» possibilitam uma compreensão do espaço cênico enquanto «lugar de memória» habitado pelas «assombrações» e os «desaparecidos» do conflito sírio. Analisa-se a performance da violência a partir dos corpos «sem órgãos» das Companhias Olga Roriz e Vidas de A a Z, evidenciando o modo como chão em que se dança/interpreta propõe uma arqueologia da violência sobre os corpos, transformando-os num microcosmo da guerra. A partir deste lugar procura-se por um entendimento dos performers enquanto agentes que reinterpretam a história e os discursos oficiais veiculados pelas estruturas de poder, fazendo da performance da violência o seu instrumento ideológico. Analisa-se o discurso performativo em torno da violência enquanto reconhecimento social do sofrimento, no qual a testemunha e a vítima dão suporte à construção de um «fazer-dizer» que procura expressar a violência no espaço social através do campo estético. O corpo é, assim, entendido enquanto «arquivo» do conflito sírio, recuperando as «versões

fracas» e assumindo-se enquanto micro-resistência. Atende-se ainda ao processo de objectificação cénica que visa a *mise-en-scène* do drama social, permitindo que o objecto suba à cena enquanto agente social, tendo em vista a resistência político-cultural. Empreende-se também uma compreensão da performance enquanto espaço simbólico de contestação sócio-política, no qual também o próprio método de improviso se manifesta enquanto estratégia de resistência e descentralização do poder na dança-teatro. Posto isto, a dissertação tem como objectivo máximo procurar uma compreensão do «fazer-dizer» do corpo enquanto possibilidade de exercício de agência e resistência tanto face à estrutura artística, quanto a uma estrutura de dominação política.

PALAVRAS-CHAVE: Resistência, Performance, Memória, Guerra Civil Síria, Jihadismo Global, Crise Mundial de Refugiados; Companhia Olga Roriz; Companhia Vidas de A a Z; Dança-teatro.

ABSTRACT: The aim of this dissertation is to analyze the way in which artistic agents rescue the performance of the social world and mobilize the "media version" and "theater of power" in relation to "social drama" of Syrian Civil War. Artistic Performance is analyzed as a reflective space that aims to deconstruct the structures of group experience from a scenic or choreographic politics of the ground (Lepecki, 2011). For this purpose, it examines how ghost matters enables an understanding of the scenic space as a place of memory inhabited by the 'haunts' and 'disappeared' of the Syrian conflict. The performance of violence is analyzed from the bodies "without organs" of the Companies Olga Roriz and Vidas de A to Z, evidencing the way in which the floor that is danced / interpreted proposes an archeology of the violence on the bodies, transforming them into a microcosm of war. From this place I search for an understanding of the performers as agents who reinterpret the history and the official discourses transmitted by the structures of power, making the performance of violence its ideological instrument. I analyze the performative discourse around violence as a social recognition of suffering, in which the witness and the victim support the construction of a "make-say" that seeks to express violence in the social space through the aesthetic field. The body is thus understood as a "archive" of the Syrian conflict, recovering the "weak memories" (Traverso, 2012) and assuming itself as micro-resistance. It also addresses the process of scenic objectification that aims to *mise-en-scène* the social drama, allowing the subject to rise to the scene as a social agent (Gell, 1998), in view of political-cultural resistance. I also undertake an understanding of performance as a symbolic space of socio-political contestation, in which the very method of improvisation is also manifested as a strategy of resistance and decentralization of power in dance-theater. The aim of this dissertation is therefore to look for an understanding of the body's "make-say" as a possibility for the exercise of agency and resistance both in relation to the artistic structure and a structure of political domination.

KEYWORDS: Resistance, Performance, Memory, Syrian Civil War, Global Jihadism, European refugee crisis; Olga Roriz Company; Vidas de A a Z Company; Dance-theater.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
Questões e objectivos	11
Por uma etnografia do trabalho artístico	11
CAPÍTULO I – Antropologia e performance. Terra de ninguém ou terra de todos?	23
1.1. De que modo se pode pensar a performance como forma de documentar/analisar o mundo social?	24
1.1.1. A performance na cultura	24
1.1.2. A performance na sociedade	35
1.1.2. A performance na linguagem	38
1.1.3. A performance da corporeidade do actor	39
CAPÍTULO II - A Crise Mundial de Refugiados nas práticas artísticas: para uma problematização do mundo social	44
2.1. A Primavera por florir – uma performance do drama social sírio	49
2.1.1. Estudo de caso 1: Antes que Matem os Elefantes	52
2.1.2. Estudo de caso 2: Eu Sou Mediterrâneo	58
CAPÍTULO III – Uma arqueologia da violência: a dança e o corpo-arquivo como acto político	65
3.1. A performance do corpo como microcosmo da guerra	68
3.2. Os desaparecidos, os fantasmas e o corpo como arquivo	82
3.3. A cultura material enquanto memória e <i>mise-en-scène</i> do «drama social»	96
CAPÍTULO IV - Entre mujahidins e elefantes: a performance como resistência político-cultural	105
4.1. A improvisação como acto de resistência	108
4.2. A resistência político-cultural em <i>Antes que Matem os Elefantes</i>	114
4.3. Islão, agência cultural e resistência em <i>Eu Sou Mediterrâneo</i>	123
CAPÍTULO V – Por uma conclusão	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Chão de marfim	4
Ilustração 2 – Todos somos testemunhas	52
Ilustração 3 – Somos o que vinga ou o que incinera?	58
Ilustração 4 – Refúgio	68
Ilustração 5 – Espectros do anónimo-homem	82
Ilustração 6 – Bilhete-postal (From Syria)	95
Ilustração 7 – Os pecados dos filhos de Adão	123

*Encheram a terra de fronteiras,
carregaram o céu de bandeiras.
Mas só há duas nações — a dos vivos e a dos mortos
(Couto, 2003: 7).*

INTRODUÇÃO

Entendendo o contributo da performance para a produção do real na medida em que existe na performance um significado social e político (Oliveira, 2011), desde cedo as expressões artísticas se tornaram um veículo de expressão do descontentamento social que pode ser usado por vários actores e que recorre à memória colectiva e à construção e transformação de identidades (Cedeño, 2010). A performance possui, deste modo, uma dimensão política, reconhecendo-se que esta tem um impacto na sociedade, uma vez que permite um questionamento relativamente à condição humana e expectativas sociais face ao sistema político, permitindo a emergência de linguagens, formas de expressão e representação distintas, mas tão válidas quanto aquelas que frequentemente se veem manifestadas na arena política (Oliveira, 2011).

Portanto, é importante aqui considerar, no âmbito de uma compreensão em torno da relação entre performance e política, que a performance pode acompanhar um projecto político e que os objectos cénicos podem apresentar um conteúdo político e crítico que é imediatamente reconhecido, pois na performance irrompem as tensões e conflitos do sistema social (Turner, 1974). É, sobretudo, através do poder simbólico da imagem, no sentido em que esta participa num processo de comunicação que engloba uma mensagem, protagonistas, código, canal e contexto, que a performance (Saouter, 2005), comunica um sistema de valores, crenças e sentimentos, cuja interpretação pode impelir o questionamento da organização política ou o apoio e contestação em relação a esta (Oliveira, 2011). Na verdade, a maior potencialidade da performance reside na sua capacidade de problematizar e antecipar transformações sociais.

Pretendeu-se, portanto, na presente investigação dar a conhecer o papel dos artistas enquanto produtores de cultura e agentes que reinterpretem a história e os discursos que guiam a sociedade vigente, fazendo do discurso da violência o seu instrumento ideológico em contextos em que a negociação política conferida ao «Governo Humanitário» (Agier, 2012a) fracassou. Neste sentido, admitindo que as performances artísticas nos podem possibilitar uma leitura sobre contextos culturais, políticos e sociais, pretende-se compreender de que modo essas leituras são expressas e que relações de poder lhes estão implícitas. Por conseguinte, a minha proposta passou por uma primeira questão de partida: de que modo as práticas artísticas podem produzir uma resistência, nomeadamente ao nível da conjuntura político-social do Médio Oriente e Europa, com especial enfoque para os casos do Jihadismo Global e da Guerra Civil Síria? De que modo os artistas reinterpretem o conflito sírio e de que forma se posicionam perante a actual conjuntura humanitária? Neste sentido, partindo da lente da Antropologia da performance, procurei debruçar-me sobre o processo a partir do qual artistas e produtores culturais se podem transformar em agentes sociais e «terroristas culturais» (Artaud, 1983), bem como de que modo um espectáculo se pode tornar uma espécie de «museu vivo» (MacCannel, 1989) da conjuntura político-social do Médio Oriente,

evidenciando-se uma espécie de «cultura da violência» com vista à resistência e agência social. Trata-se, então, de reclamar o estado da performance enquanto um «estado de insurgência», no sentido em que esta é apresentada enquanto espaço de insurgência política, procurando por uma emancipação de discursos contra-hegemónicos tendo em vista, a partir de uma ética de resistência, intervir na sociedade.

Tendo isto em vista, analisa-se dois estudos de caso que considere representativos de uma abordagem artística ao Jihadismo global e à Guerra Civil Síria (2011 - presente), nomeadamente, os espectáculos: *Eu Sou Mediterrâneo: um espectáculo sobre a banalidade do mal*, da Companhia Vidas de A a Z, que estreou a 2 de Junho de 2016 no Teatro Turim, em Benfica (Lisboa), e passa por uma abordagem ao fenómeno do Jihadismo Global e à Guerra Civil Síria através do teatro; e o espectáculo *Antes que matem os Elefantes* da Companhia Olga Roriz, que esteve em cena de 15 a 16 de Julho de 2016 no Teatro Camões, no Parque das Nações (Lisboa), onde também é feita uma abordagem à Guerra Civil Síria através da dança.

A singularidade dos referidos estudos de caso e o interesse no âmbito desta investigação reside na forma como estes se apresentaram representativos de um panorama em que as práticas artísticas contemporâneas se apropriam das conjunturas político-sociais como foco temático das suas criações, com enfoque na conjuntura política social do Médio Oriente e Europa, caracterizada pela escalada do Jihadismo global, que tem adquirido uma maior visibilidade nos últimos anos com a expansão do *DAESH*, pela Guerra Civil Síria e consequente crise mundial de refugiados. São ainda representativos do modo como a partir do espaço da performance se abre um espaço de negociação de significados e mnemónicas associadas aos objectos e lugares de memória colectiva do conflito sírio, que procura articular uma memória colectiva de experiências traumáticas com a prática artística, transformando a cena num «museu vivo» de uma versão mediática da Guerra Civil Síria, tendo em vista a resistência subalterna e agência cultural. Neste sentido, dentro do binómio performance/política, os estudos de caso permitiram-me perspetivar o corpo como lugar privilegiado para a análise do poder, no sentido em que este sofre sempre as acções das relações de poder, transformando-se num lugar de tensão e embates. Deste modo, proporcionam-nos uma leitura do corpo como veículo de contestação por quem ousa criticar e propor novas formas de se relacionar com o mundo.

Na presente dissertação pretendo analisar tanto o processo performativo enquanto discurso sobre o drama social da Guerra Civil Síria, como o processo de encenação e produção, sendo que enquanto parte destes processos, debruçar-me-ei sobre a capacidade expressiva e simbólica da cultura material e da linguagem figurino-performativa enquanto comunicadora de significados sociais e políticos, repositório de agência e forma de *mise-en-scène* do «drama social», bem como de que modo a partir da performatividade dos figurinos e cenografia se abre um espaço de negociação de significados e mnemónicas associadas aos objectos, sujeitos e lugares de memória em torno da guerra na Síria, que procura articular uma memória colectiva, perspetivada de forma essencialista e projetada através de discursos islamofóbicos veiculados pelos meios de comunicação e agendas políticas, com a prática artística.

O objectivo fundamental da proposta passa por compreender de que modo se pode pensar a performance como forma de documentar/analisar o mundo social, de que modo através das práticas artísticas os artistas resistem, se posicionam e reinterpretam e refazem o mundo, visando assim incrementar um debate crítico em torno dos campos político e social e assumindo, roubando a metáfora inicial a Artaud, o carácter pestífero das artes, no sentido em que “através da peste, e coletivamente, um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social, é vazado” (Artaud, 1983: 28), pelo que a proposta é reforçar a ideia de que a arte serve para vazar abscessos colectivos. Ou, por outras palavras, de que forma o fazer teatral coloca os *selves* em enquadramentos que alteram as formas de percepção e de acção política que extravasa a arte e se constitui como modo de ser também na vida.

A dissertação encontra-se estruturada em quatro capítulos que utilizam como figura de convite ilustrações de minha autoria. No capítulo *Antropologia e performance. Terra de ninguém ou terra de todos?* Procura-se reerguer um edifício teórico complexo, composto por diversas perspetivas, uma vez que o campo da antropologia da performance foge a uma focagem definitiva, constituindo-se como uma «anti-disciplina» (Fradique, 2014). Analisa-se o modo como se dá o “performative turn” nos estudos antropológicos do ritual, tendo em vista estabelecer uma relação entre performance, política e resistência. Para tal, partindo dos Estudos da Performance, evidencia-se uma lente teórica que sustenta um olhar sobre a sociedade como uma «sociedade do espectáculo» (Debord, 2003 [1967]) marcada por uma performance do mundo social em que toda a actividade humana é performativa, inclusive os recursos linguísticos, e as relações sociais são mediadas por performances que procuram as suas manifestações no campo da «fachada» (Schechner, 2006; Goffman, 2011) e contribuem para legitimar as estruturas do poder através de uma «teatrocracia» que sustenta o fosso entre governantes e governados (Balandier, 1982). Uma sociedade onde irrompem episódios de conflito e de tensão - «dramas sociais» (incluindo fontes de forma estética) -, que se apresentam como um «metateatro», um espaço simbólico de representação da realidade social que permite aos actores sociais estarem à «margem» da sociedade e recorre à inversão de papéis, tornando-se um espaço simultaneamente reflexivo onde as estruturas de experiência grupal são copiadas, desmembradas e ressignificadas (Turner, 1986) e onde se denuncia a forte relação entre performance, política e resistência.

No capítulo *A Crise Mundial de Refugiados nas práticas artísticas: para uma problematização do mundo social* contextualiza-se a crise mundial e refugiados e o conflito sírio, evidenciando-se a figura do refugiado enquanto figura base do impacto mediático que levou a que vários agentes artísticos mobilizassem a memória histórica e colectiva da Guerra Civil Síria como forma de *mise-en-scène* do drama social, posicionando-se face à conjuntura político-social do Médio Oriente e Europa. Contextualiza-se ainda os estudos de caso *Antes que matem os elefantes*, da Companhia Olga Roriz, e *Eu Sou Mediterrâneo*, da Companhia Vidas de A a Z à luz de uma política cénica ou coreográfica do chão que sustenta diferentes posicionamentos e historicidades (Lepecki, 2011).

No capítulo *Uma arqueologia da violência: a dança e o corpo-arquivo como acto político* empreende-se uma análise à política do chão (Lepecki, 2011) como modo de compreender a performance da violência nos corpos «sem órgãos» das Companhias Olga Roriz e Vidas de A a Z,

interpretando o chão em que se dança/interpreta como espaço que propõe uma arqueologia da violência sobre os corpos, transformando-os num microcosmo da guerra. O corpo é aqui entendido enquanto um «arquivo» do conflito sírio que permite recuperar as «versões fracas» (Traverso, 2012) através da libertação de «fantasmas» (Gordon, 1997) e se assume enquanto micro-resistência, partindo de um entendimento do corpo e dos performers enquanto agentes que reinterpretam a história e que fazem da performance da violência o seu instrumento ideológico. Analisa-se, assim, a construção de um «fazer-dizer» (Setenta, 2008) que procura expressar a violência no espaço social através do campo estético. Evidencia-se, ainda, de que forma os objectos cénicos permitem colocar em cena a mundividência dos intérpretes e criadores. Para tal, analisa-se o modo como através destes os artistas, apropriando-se da memória social e traumática da Guerra Civil Síria, reproduzem ícones associados à guerra, através de um processo de objectificação. Este tem em vista a *mise-en-scène* do drama social de forma a criar uma produção identitária baseada na memória histórica enquanto estratégia de resistência política, na qual se afirma o objecto enquanto agente social (Gell, 1998).

No último capítulo, *Entre Mujahidins e Elefantes: a performance como resistência político-cultural*, analisam-se discursos, posicionamentos políticos e formas de *mise-en-scène* tendo em vista evidenciar as dimensões anti-estruturais da performance e abordar a arte como transgressão e resistência, admitindo que esta possibilita uma leitura sobre contextos culturais, políticos e sociais, e questionar o modo como estas leituras se podem expressar e o tipo de relações de poder que a atravessam. Admite-se um entendimento da performance nos espectáculos *Antes que matem os elefantes* (2016) e *Eu Sou Mediterrâneo* (2016) enquanto micro-resistência, destacando aquilo a que André Lepecki designou por «coreopolítica», ou seja, a performance como atividade específica e imanente de ação que tem por objeto a «política do chão» (Lepecki, 2011).

Por uma etnografia do trabalho artístico

Buscatto destaca-nos que o trabalho artístico é um objeto difícil de compreender, no sentido em que também não é muito explorado ao nível das ciências sociais pelo facto de ser frequentemente colocado sob uma ideia de «vocação» (Buscatto, 2008). A fluidez e fugacidade características deste campo de estudos resultam em que seja

“Difficile la reconstitution de ses principes collectifs d'action, que la question soit posée en termes de «mondes de l'art» [Becker, 1982], de «champ artistique» [Bourdieu, 1992] ou de «médiation» [Hennion, 1993]” (Buscatto, 2008: 5).

A arte, tal como outras instituições da vida social encontra as suas práticas analisadas e compreendidas através da sua complexidade simbólica e material. Fazer do trabalho artístico o nosso objecto de investigação implica procurar abordagens teórico-metodológicas inovadoras, explorar a forma como o trabalho artístico é criado, produzido, interpretado, experienciado e reapropriado pelos intérpretes/criadores, mas também o modo como estes apropriam e reinterpretam os mais diversos objectos artísticos (Buscatto, 2008). Contudo, se a antropologia tem vindo a estudar a arte como uma instituição socialmente situada, o trabalho artístico continua a ser um objecto sem uma abordagem

autónoma no âmbito desta disciplina, ignorando a preciosidade da etnografia na identificação dos princípios colectivos da construção da actividade artística e o modo como esta apresenta formas variadas de cooperar com os diferentes actores nas várias etapas da produção artística (Buscatto, 2008). Apesar da entrevista etnográfica permitir aceder a imagens acerca «des relations de travail», a observação permite revelar o «spectacle du travail» na sua dimensão colectiva que envolve hierarquia, dinamismo e conflito, no sentido em que a observação é sempre realizada num universo hierárquico. De acordo com Buscatto, a valorização da inspiração individual, comumente presente no caso das estruturas artísticas que cuja imagem para o exterior se projecta em torno de uma única figura (particularmente visível no caso da Companhia Olga Roriz), tende a ocultar o colectivo, o tempo, o conflito e a negociação inerente ao processo de «bricolage cultural» (Atkinson, 2010) enquanto categorias sociais que a pesquisa empírica permite revelar.

A produção dos resultados da pesquisa resulta de um longo trabalho reflexivo que é realizado em diferentes momentos da pesquisa e onde se insurge um paradoxo entre compromisso e distanciamento, no sentido em que o antropólogo terá que transformar as suas experiências de terreno, muitas vezes pessoais, em análises fundamentadas (Buscatto, 2008). Neste sentido, como forma de ultrapassar esse constrangimento, recorri à obra *O futuro é para sempre* (2017), da antropóloga Paula Godinho, que nos demonstra como a «neutralidade não é um campo» e como «ser contemporâneo é ser capaz de olhar para o novo», refletindo, assim, o espírito com que parti para o terreno de pesquisa e a posição com que redigi os resultados da minha investigação na presente dissertação. Nessa mesma obra, a antropóloga acima citada referia que o *terreno é o arquivo dos antropólogos* (Godinho, 2017: 62) e neste sentido a etnografia envolve métodos que implicam um contacto social directo e continuado com o terreno, ou como nos salientava Ricardo Seíça Salgado, trata-se de “um sentido de estar presente” (Salgado, 2015: 29).

A etnografia é, deste modo, uma forma de ação numa relação aberta com a teoria. Esta relação potencia conexões com questões mais amplas que nos direcionam ao nível de percepção das práticas culturais na sua relação com as teorias que as explicam e enquadram, partindo de um jogo entre escalas de análise (Salgado, 2015) que se apresentaram muito úteis ao processo de interpretação das realidades e experiências vividas no terreno. Procurou-se nesta etnografia traduzir a experiência resultante da interação com duas estruturas artísticas - a companhia Vidas de A a Z e a companhia Olga Roriz, a primeira na área do teatro e a segunda na área da dança-teatro -, reconhecendo, identificando e, por vezes, participando na vida quotidiana no teatro como proposta etnográfica e procurando, no encontro, por uma história partilhada.

Deste modo, a etnografia resulta de uma investigação de cerca de dois anos, onde se cruzou a investigação etnográfica com a história das companhias e as biografias pessoais dos intérpretes através da pesquisa documental, testemunhos orais (conversas informais com os interlocutores), testemunhos escritos (nove testemunhos por escrito dos artistas/intérpretes e cinco notas por parte da encenação), entrevista etnográfica (cinco entrevistas, duas destas em grupo) e um processo de pesquisa no terreno que teve início com o acompanhamento dos ensaios no estúdio, nos teatros e nos bastidores.

A instabilidade do terreno, inerente ao objecto em análise, não me permitiu mapear uma definição espacial do campo de investigação, uma vez que os próprios limites do espaço do teatro ou do estúdio eram negociáveis (deambulavam entre o estúdio e os espaços ao redor; os teatros e espaços improvisados para ensaios, como a rua, o carro, cafés, pavilhões de desporto, etc.; ou a própria unidade doméstica dos artistas) e que o recurso a uma unidade administrativa como a cidade de Lisboa também se demonstrava problemático, uma vez que as companhias realizavam uma carreira de espectáculos de norte a sul do país. O meu terreno baseava-se, assim, em múltiplos percursos e espaços, geralmente associados à rede de relacionamentos artística enquanto metáfora espacial identitária.

Ainda, é necessário referir que qualquer performance artística se baseia num trabalho colaborativo que é socialmente organizado e gerido localmente a partir de processos de interacção social (Atkinson, 2010). Neste sentido, a performance resulta do trabalho e interpretação dos vários participantes, pelo que é importante mencionar que, aliado ao processo de ensaios, há uma série de tarefas que o antecedem (a preparação e criação dos figurinos, a construção dos cenários, criação e aquisição de adereços, a criação dramaturgica, a preparação das notas de encenação, a criação e selecção musical, a produção do desenho de luz, etc.), sendo que muitos destes processos foram acompanhados e vêm-se refletidos na etnografia, como é o caso da criação de figurinos e adereços ou produção do desenho de luz, mas outros acabaram por ser abandonados no campo da etnografia, dado que, no âmbito de uma dissertação de mestrado, é impossível realizar uma etnografia completa de todo o processo de produção de uma companhia de teatro ou dança. Ainda, a observação e as entrevistas incidiram sobre o processo de «bricolage» empreendido pelas companhias ao longo dos seus processos de produção e exibição (Atkinson, 2010). Destaco que, se a noção de «bricoleur» foi proposta por Lévi-strauss na sua obra *O pensamento selvagem* (1962) para definir aquele que

“Executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano pré-concebido e se afastam dos processos e normas adoptados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o facto de operar com materiais fragmentários já elaborados” (Lévi-strauss, 1989 [1962]: 32).

Aqui o conceito de «bricolage» é resgatado para definir o modo como artistas e directores procuram por uma negociação de significados, metáforas e motivações de modo a tornar uma acção dramática coerente (Atkinson, 2010):

“A bricolage cultural é um mecanismo através do qual cada performance se engaja com a vida quotidiana. Produções e performances podem implementar outros códigos culturais, como a evocação cénica de períodos históricos, referências visuais a ícones culturais, ou a promulgação de convenções reconhecidas como autênticas. Através da inspeção, selecção, refracção e combinação de convenções culturais, directores e performers criam um diálogo entre o espaço sagrado do teatro e o domínio profano do mundano” (Atkinson, 2010: 17).

Se Ervin Goffman introduz o teatro como uma metáfora para a vida quotidiana (Goffman, 2011 [1956]), aqui procurou-se etnografar a vida quotidiana no teatro como proposta de uma investigação antropológica e, neste sentido, a noção de «bricolage» levistraussiana, tal como recuperada por Atkinson, (Atkinson, 2010) apresentou-se como fundamental para a compreensão dos processos de criação colectiva. Investigou-se, deste modo, o processo através do qual o texto

dramatúrgico é transformado em performance artística pelo encenador na sua interação com os artistas, bem como a forma como os artistas transformaram as ideias em acções concretas a partir de um enquadramento interpretativo mobilizado pelo encenador/coreógrafo.

Ainda, é relevante referir que os núcleos de artistas das companhias em análise convergem em duas tipologias distintas no que diz respeito ao funcionamento das equipas artísticas, embora com destaque para algum hibridismo no que as estas concernem, se considerarmos o crescente processo de «hibridização estrutural» no contexto contemporâneo (Madeira, 2011). As equipas artísticas em estudo podem ser caracterizadas, por lado, por aquilo a que a socióloga Vera Borges designa por «companhias-famílias» (Borges, 2002), ou seja,

“São nichos de estabilidade que funcionam como importantes espaços de formação e consolidação da carreira de um artista, assegurando as experiências artísticas, as informações sobre os projectos existentes e o acesso ao emprego. Ao longo dos últimos anos, estas companhias regularizaram a sua actividade e constituíram-se como estruturas menos pesadas do que outrora. Tornaram-se «placas giratórias» das equipas artísticas, mantendo um núcleo duro de convidados habituais e um núcleo duro fixo com dimensões reduzidas” (Borges, 2002: 91-92).

Esta categoria, em ambas as companhias em análise, reporta-se a um determinado nicho de artistas dentro de cada colectivo teatral, tais como os produtores, encenadores, figurinistas, cenógrafos e técnicos de luz e som. No que diz respeito ao núcleo dos intérpretes, entre actores e bailarinos, a tipologia oscila entre dois tipos de grupos: uma minoria que se constitui enquanto «micro-empresas», ou seja, “liderados por artistas que conhecem muito bem as convenções tradicionais e as coordenadas do mundo da arte teatral”, sendo que os “artistas circulam por grupos do mesmo sector, especializando-se num determinado tipo de teatro” (Borges, 2002: 92), e uma maioria que assume enquanto «grupos-satélites», ou seja, grupos que “giram em torno dos grupos de teatro reconhecidos no mundo da arte teatral [as companhias em análise] e com uma actividade artística regular, sendo colaboradores permanentes dos mesmos” (Ibidem). Ambas as tipologias se aplicam aos mesmos colectivos de intérpretes, evidenciando-se um certo hibridismo, sendo que em ambos os casos o seu funcionamento e actividade têm “subjacente um denso sistema de redes de relações pessoais e artísticas” (Borges, 2002: 92). Ambas as companhias funcionam como pequenas empresas de produção, ou seja, “micro-organizações, capazes de controlar todo o processo artístico, desde a criação à produção e divulgação de um espectáculo ou projecto artístico” (Borges, 2002: 95), sendo que é nesse mesmo processo que se foca parte da minha investigação.

Posto isto, refira-se que o estudo de caso da companhia Vidas de A a Z, resultou de uma longa estadia no terreno com a duração de 11 meses, mais concretamente de Novembro de 2015 a Setembro de 2016, na qual pude acompanhar os ensaios e o processo de produção do espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo*, observando o trabalho dos actores, encenadora, figurinista, cenógrafos e produtores, bem como a própria performance em cena e os bastidores. Participei em várias actividades teatrais, uma vez que trabalhava um objecto de estudo que me era familiar e no qual exercia funções de produção desde 2015, o que me impeliu a uma participação mais activa no

processo de trabalho artístico², bem como extra-teatrais³. O trabalho de campo acabou por resultar num documentar das características fundamentais da realidade quotidiana desta companhia de teatro, examinando as suas performances em várias esferas da vida social. Isto permitiu-me aceder às particularidades locais, evidenciando-se as pressões externas a um nível *micro*. Mas, se, por um lado, este envolvimento com o objecto de investigação facilitou a entrada no terreno e ao nível das entrevistas, a partilha de uma identidade e espaço de pertença comuns, facilitou o acesso ao mapeamento dos trajectos, percursos, opções artísticas, desabafos pessoais e formas de resistência oculta dos interlocutores, facilitando uma aproximação ao «native's point of view» (Malinowski, 1978), por outro, também me levou a questionar o distanciamento crítico.

Neste sentido, é importante aqui considerar os vários papéis que o investigador pode assumir mediante o tipo de participação, o que, por sua vez,

“O coloca mais facilmente na posição clandestina (de “undercover”), que burila a condição específica de investigação e o recoloca estrategicamente no território interno da comunidade estudada, mesmo que provisoriamente” (Salgado, 2015: 29).

De um certo modo, como nos demonstra Ricardo Seïça Salgado (2015), o desempenho de um determinado papel pelo investigador advém de uma identidade resultante de uma “comunidade-cabide” (Salgado, 2015: 29) que apenas se torna viável na medida em que as questões éticas são previamente salvaguardadas e os objectivos da investigação são claros. É importante, neste sentido, salientar que, por vezes, a minha dimensão como investigadora foi ofuscada por outros papéis que sobracei no âmbito do trabalho de terreno, o que resultou numa negociação de papéis particularmente difícil. Uma reflexão sobre a performance da etnografia como método demonstrou-se bastante pertinente num momento em cruzava o papel de investigadora com o de directora de uma companhia de teatro, evidenciando-se simultaneamente o meu estatuto de *hybrid social agent* (Vale de Almeida, 2002)⁴.

Se a própria relação com o *fazer* coloca a centralidade da pesquisa antropológica nas experiências físicas, sensoriais e afetivas do investigador, na medida em que este é um agente activo na sua relação com os interlocutores (Salgado, 2015), é relevante atentar à possibilidade de vários tipos de participação por parte do investigador, pelo que é necessário reflectir sobre o tipo de

² Refira-se interferências no processo de ensaios e improvisação tendo em vista sugestões e direcção de cena, assistência ao nível da luminotecnica, co-criação de texto dramático e desenho de luz, actividades ao nível da produção e gestão artística, etc.

³ Refira-se participação na conferência de imprensa das Festas de Lisboa 2016, mediação em diversas reuniões com organizações humanitárias, patrocinadores, entidades municipais ou meios de comunicação social, etc.

⁴ Destaca Vale de Almeida a este respeito: “Objectivity and militancy are not mutually exclusive options. Militancy is one form of engagement among others. Objectivity is a requirement of scientific practice, whereas militancy is a choice. And engagement is an inevitability that can either be kept frozen or be activated in a cognizant way on the basis of the anthropologist’s citizenship (his or her ethical and political choices), not on the basis of a diffuse moralism imposed on science or on the profession. But once it is activated, it requires added responsibility: if militancy around a certain issue or cause happens to be their choice, they will have to be prepared to established the necessary fiction of separating their social identities according to where, when and with whom they become engaged and what role anthropological knowledge will play in that engagement. They will have to pretend their identities are separate, whereas in fact they are hybrid agents” (Vale de Almeida, 2002: 5).

participação que medeia a observação, uma vez que é desta que resultam os dados etnográficos que sustentam a investigação (Salgado, 2015).

Neste campo, é relevante trazer à discussão a viragem pós-moderna na antropologia que trouxe a debate questões tão pertinentes como o questionamento da autoridade etnográfica (Clifford, 2011), compreendendo que a etnografia se apresenta como uma poderosa arma discursiva:

“Se a etnografia produz interpretações culturais mediante intensas experiências de pesquisa, como uma experiência incontável se transforma num relato escrito e legítimo? Como, exactamente, um encontro intercultural loquaz e sobredeterminado, atravessado por relações de poder e propósitos pessoais, pode ser circunscrito a uma versão adequada de um outro mundo mais ou menos diferenciado, composta por um autor individual?” (Clifford, 2011: 21).

Trata-se de dar conta de uma realidade em que a etnografia não só interpreta uma realidade, mas envolve uma relação entre investigador e objecto como sujeitos conscientes e politicamente significativos (Clifford, 2011). Já Edward Said em *O Orientalismo* (1978) nos relembra o perigo que se incorre ao lidar com a cultura, não só pela complexidade desta estar politicamente armadilhada, mas porque tem inerente um posicionamento por parte de quem a produz (Said, 1978). Esta reflexão não incide apenas sobre o modo como os antropólogos aparecem nos seus «textos», mas também sobre a relação que estes estabelecem com os seus sujeitos de pesquisa - discussão particularmente pertinente se considerar que o presente trabalho abre à reflexão um diálogo com uma noção específica de «auto-etnografia» (Godoi; Lenzi, 2012). Mas se o antropólogo é ele próprio criador da realidade social que investiga, então, como destaca Maria Cardeira da Silva, “a eleição de um terreno não é uma escolha, é a produção de um lugar” (Cardeira da Silva, 1997: 148).

Por conseguinte, a objectividade no contexto desta investigação, apesar de mero exercício fictício, apresentou-se como uma excelente estratégia de equilíbrio entre a posição enquanto investigadora e os restantes papéis por mim desempenhados no terreno. Para além disto, as minhas opções metodológicas não se regeram apenas por uma *observação participada* (Salgado, 2015: 17), mas por um cruzamento de métodos que resultou num *absurdo comum* (Quaresma, 2016), numa inicial desorientação a propósito do abismo epistemológico que se forma quando se cruza a pesquisa com a experiência artística do investigador. Mas esta desorientação apresentou-se como primordial para chegar a um absurdo *tornado crítico e artístico*, ou seja, à superação desse embaraço e a um habitar criativo desse abismo. Neste sentido, o meu trabalho de terreno resulta de um processo de «bricolagem metodológica» (Lévi-strauss, 1989 [1962]; Fortin, 2009) entre o terreno da «investigação em artes» (Quaresma, 2016), a «auto-etnografia» e o «etnoteatro» (Salgado, 2015).

A aproximação à auto-etnografia evidencia-se no meu envolvimento enquanto investigadora fundamentalmente espelhado na observação participante, uma vez que não tomei de forma directa a principal característica da auto-etnografia, pois esta, para além do envolvimento do pesquisador, supõe

“A narrativa de seus pensamentos e suas opiniões reflexivas, diante do estudo em que está inserido; possibilita ao autor transpor para seu estudo todas essas experiências emocionais, revelando detalhes ocultos da vida privada” (Godoi; Lenzi, 2012: 95).

Quero com isto dizer que o meu entendimento da experiência etnográfica não coloca a tónica numa reflexão pessoal enquanto objecto de estudo, mas que a noção de «auto-etnografia» me serviu como instrumento de catalogação de uma forma específica de estar no terreno que passou por um envolvimento com a história do grupo, com a utilização de um conhecimento pessoal no auxílio ao processo de pesquisa e com um envolvimento no quotidiano dos participantes que permitiu entender em profundidade o ambiente onde se inserem e facilitar a descodificação dos códigos simbólicos criados pelos mesmos.

Como nos alerta Lila Abu-Lughod, “we must constantly attend to the positionality of the anthropological self and its representations of others” (Abu-Lughod, 1991: 469) e, neste sentido, o diário de campo apresentou-se como um instrumento fundamental para a reflexão da experiência etnográfica e para a mediação das minhas emoções e sensações no terreno, ligadas às experiências corporais nos ensaios de improvisação e a um exorcismo (expulsão) das relações emocionais mobilizadas nos encontros com os participantes que poderiam comprometer a tradução dos dados etnográficos. Ainda, a observação oscilou entre uma observação passiva e uma observação participante totalmente engajada, que foi sendo negociada consoante os comportamentos dos artistas e os locais de observação.

Já o estudo de caso da companhia Olga Roriz, não me tendo sido possível uma estadia no terreno tão incisiva, uma vez que no momento em que iniciei a pesquisa de terreno o espectáculo já não se encontrava em fase de produção, a observação incidiu sobre o produto e encenação finais, tendo-se baseado o trabalho mais na pesquisa documental. Neste caso, a estadia no terreno correspondeu a um mês, de Julho a Agosto de 2016, o qual se destinou à recolha de testemunhos orais, testemunhos escritos, leitura de notas de encenação disponibilizadas pela coreógrafa Olga Roriz, entre outros. O constrangimento que adveio da impossibilidade de acompanhar o processo de produção e encenação acabou por ser compensado pela pesquisa de arquivo que decorreu de Agosto de 2016 a Abril de 2017. Ainda, recorreu-se, especialmente neste estudo de caso, à *netnografia* (Godinho, 2017), através do acompanhamento da performance escrita dos intérpretes/interlocutores através das redes sociais, de modo a acompanhar mais de perto os posicionamentos, desabafos pessoais, constrangimentos e pressões profissionais que decorreram durante o processo de produção do espectáculo ao qual não consegui aceder devido à tardia estadia no terreno, mas que correspondeu a uma análise de manifestações escritas nas redes sociais pelos intérpretes publicadas entre dezembro de 2015, altura em que a coreógrafa Olga Roriz começa a pensar a criação do espectáculo *Antes que matem os elefantes*, e Abril de 2017.

Numa investigação em que a recolha de testemunhos, a partir de depoimentos orais proferidos por uma comunidade artística, se apresenta como principal instrumento de trabalho, aliado à observação directa, nalguns casos participante, e recolha de arquivos, a análise dessas mesmas «memórias» apresenta-se como fulcral. Derivou dessa preocupação o motivo da adiada permanência no terreno no caso da companhia Olga Roriz, uma vez que a opção por uma análise comparativa das práticas artísticas só foi considerada em Julho de 2016, como forma de ultrapassar constrangimentos associados à temática em investigação no estudo de caso que versava sobre a companhia Vidas de

A a Z que, no momento era o único em análise na dissertação. Se o contexto que me fez escolher essa companhia se prendia com o facto de o espectáculo incidir sobre o terrorismo e o fenómeno das migrações, porque não investigar outros possíveis espectáculos de outras companhias?⁵

Recorri a uma *amostragem intencional* (Burgess, 1997), sendo os meus interlocutores artistas (actores e bailarinos) que estavam a trabalhar nas produções cénicas da coreógrafa Olga Roriz e da encenadora Mónica Gomes.

O primeiro contacto, no caso da companhia Olga Roriz, deu-se sem mediação e previamente com os bailarinos. O encontro apresentou-se desde logo difícil, uma vez que a maioria dos intérpretes se encontrava a trabalhar no estrangeiro, o que dificultou o agendamento das entrevistas. Neste sentido, fui mantendo um contacto continuado através do email e facebook até à concretização das entrevistas que apenas foi possível em Agosto de 2016. O primeiro contacto deu-se a 18 de Julho com o bailarino Francisco Rolo que, estando fora do país, não estava disponível para conceder entrevista. Dois dias depois, a 20 de Julho de 2016, estabeleci contacto com André de Campos, outro dos bailarinos do elenco, que, encontrando-se também no estrangeiro, só regressava a Lisboa em Agosto de 2016 e, nesse sentido, a entrevista foi agendada para o início de Agosto. O encontro com as bailarinas viu-se ainda mais dificultado, sendo que nalguns casos foi mesmo impossível. No entanto, em conversa com um dos interlocutores, André de Campos, e perante a dificuldade de conseguir entrar no universo feminino, percebi como as redes de relacionamento se poderiam apresentar como uma estratégia favorável de chegar aos interlocutores. Neste sentido, André de Campos disponibilizou-se a combinar um encontro com a sua colega de elenco Beatriz Dias e, nesse mesmo dia, Francisco Rolo, o primeiro bailarino com quem tinha estabelecido contacto sem grandes vislumbres de entrevista, ao obter conhecimento de que os colegas seriam entrevistados, decidiu juntar-se ao grupo. A entrevista acabou por se realizar a 9 de Agosto de 2016 no Teatro Nacional D. Maria II.

Já o contacto com a Olga Roriz deu-se a 20 de Julho de 2016 e foi realizado junto de um elemento da produção, a Ana Rocha, à qual foi explicada a investigação, os objectivos do trabalho de campo, as *recording explanations* (Spradley, 1979: 461,465), etc., de modo a colocar-me em diálogo com a coreógrafa. A 18 de Julho de 2016 estabeleci o primeiro contacto com a Olga Roriz e agendou-se a visita ao estúdio - Palácio Pincas Palha, onde me seria possível aceder ao espaço de ensaios, às notas de encenação e guias de improvisação, entre outros documentos reunidos pela coreógrafa tendo em vista o auxílio da minha investigação. A entrevista à coreógrafa foi realizada uma semana mais tarde, a 26 de Julho de 2016, sendo que no final de Janeiro de 2017 voltei ao contacto como forma de lhe ir retribuindo a minha investigação e perceber que informações poderiam ser acrescentadas.

⁵ Neste sentido, optei por me focar inicialmente no trabalho de duas companhias que na altura estavam a trabalhar sobre a temática dos refugiados – a companhia Olga Roriz sobre os refugiados na Síria e a companhia de teatro Griot sobre os refugiados no Congo -, optando por realizar a análise comparada com a companhia Olga Roriz, aliada a um questionamento pessoal em torno da escrita da história e conservação da memória que se cruzou com uma tentativa de comparar os discursos históricos emanados pelos objectos artísticos, intérpretes e encenações que versavam o seu trabalho sobre a memória colectiva da guerra civil na Síria.

No segundo caso, a companhia Vidas de A a Z, o primeiro contacto deu-se em Novembro de 2015, no momento da escrita dramaturgica, num encontro que se aproximou da noção de «etnoteatro» (Salgado, 2011), uma vez que, estando na co-direcção do grupo, as minhas recolhas etnográficas e teóricas acabaram por contribuir para a performance estética:

“O processo teatral passava agora a ressoar com o processo de investigação antropológica, a etnografia. O etnoteatro, ao resultar da etnografia e se constituir como objecto dessa etnografia, cria uma dupla significação que se expande como na escrita performativa. Evoca mundos de outro modo intangíveis, é metonímico, reflexivo, multivocal, onde se marca uma atitude estética, ética e política” (Salgado, 2011: 78).

Este contacto teve continuação no estúdio, no Lumiar (Lisboa), terreno onde realizei a maior parte da observação, sendo que o primeiro contacto com os intérpretes realizou-se em fevereiro de 2016 por ocasião dos ensaios *à italiana* (de texto). De Fevereiro a Julho de 2016 foram sendo realizadas várias conversas informais com os intérpretes, sendo que as primeiras entrevistas realizaram-se em Julho.

O primeiro contacto prévio para entrevista realizou-se com a actriz e bailarina Margarida Camacho a 12 de Julho de 2016, num encontro fora do âmbito dos ensaios e que resultou de uma longa troca de testemunhos escritos e notas por parte da Margarida quanto à sua experiência no teatro físico e à influência da dança-teatro de Pina Bausch no espectáculo em análise. Nesse mesmo dia, sem qualquer combinação prévia, concretizou-se a segunda entrevista de grupo, à encenadora Mónica Gomes e ao actor Filipe Lopes. Saliente-se que encontrei inicialmente alguma resistência ao formato de entrevista por parte de alguns interlocutores, pelo que a entrevista aos restantes artistas só foi possível no início de Agosto de 2016. A entrevista à actriz Anabela Pires só se viu concretizada a 5 de Agosto de 2016 e a primeira entrevista individual com a encenadora Mónica Gomes deu-se a 14 de Agosto de 2016, sendo que durante o mês de Agosto até Setembro de 2016 foram recolhidos diversos testemunhos escritos pelos restantes intérpretes, método ao qual pareciam estar mais abertos. Ao longo deste processo fui partilhando os resultados da minha investigação, tendo o último testemunho sido recolhido a 13 de Janeiro de 2017.

Ainda, ao longo deste processo de partilhas e vivências a minha presença permitiu a criação particular de um lugar de “escuta terapêutica” ou “lugares de escuta”, como destaca Santinho parafraseando Fassin (Santinho, 2009: 585), no sentido em que os interlocutores partilharam comigo as suas histórias, algumas associadas a dores e narrativas de traumas pessoais (sempre entendidas enquanto construções culturais e sociais da memória pessoal e colectiva), mas também medos e angústias profissionais, por vezes partilhando também os seus “silêncios de histórias que foram vividas para não ser contadas”, mas também “a expectativa de um futuro renovado” (Santinho, 2009:585), permitindo destacar o lugar da performance enquanto terapia e forma de «tocar o fantasma» (Gordon, 1997).

Já o trabalho documental em ambos os estudos de caso consistiu na recolha de vários tipos de documentos, para a qual o limite temporal dessa investigação se definiu a partir da história das companhias e dos tempos históricos mobilizados nos e pelos espectáculos:

- I. Desde as folhas de sala, aos guiões, aos cartazes e outros documentos de marketing e

divulgação, aos desenhos de luz e design de figurinos, aos documentos da encenação e produção (notas de encenação, documentos do registo de obras, classificação étnica atribuída aos espectáculos, etc.), fichas técnicas e artísticas, ficheiros destinados à selecção musical de cada espectáculo, papéis desempenhados pelos vários interlocutores ao longo do processo de trabalho, do processo de encenação ou desde a própria fundação das companhias.

- II. À informação e materiais das produções anteriores, documentação escrita e visual que me permitiu aceder aos percursos de cada participante e ao processo de crescimento pessoal e artístico, documentação histórica recolhida pelas companhias que foi mobilizada na contextualização histórica e espaço-temporal da performance artística, entrevistas e testemunhos recolhidos pelos próprios intérpretes como documentos auxiliares à construção de personagem, documentários mobilizados pela encenação tendo em vista a construção visual, histórica e performativa dos espectáculos, fotografias e video-gravações dos espectáculos utilizadas como ferramenta de trabalho nos ensaios e improvisações, notícias de jornais recolhidas pelos intérpretes sobre a temática dos espectáculos, bem como notícias recolhidas por mim sobre os espectáculos e as companhias, entre outros.

Uma perspectiva diacrónica na análise destes documentos foi fundamental para compreender as dinâmicas internas dos processos de criação performativa que se encontravam em permanente reconstrução e renegociação pelos diferentes participantes.

Ainda, no que diz respeito aos testemunhos orais, confrontei-me com alguns embaraços que se prenderam com a «encenação» da realidade evidenciada por Goffman (Goffman, 2011 [1956]) e aqui preservada nos discursos dos interlocutores. Neste sentido, uma das minhas preocupações no terreno teve a ver com o modo como podemos chegar à realidade por detrás dos discursos dos nossos interlocutores, uma vez que não me interessava apenas analisar o que os interlocutores diziam que faziam, mas sim ver o que faziam. Ainda, uma viragem ao nível da consciência interpretativa levou-me a perceber como recolher depoimentos de grupos sociais subalternos que se assumem enquanto minorias artísticas ou se encontram numa posição de subalternidade face a uma estrutura artística ou poder dominante é ter consciência de que os seus discursos são constrangidos e limitados por essa mesma estrutura ou poder, o que por sua vez, me levou a incidir de forma mais aprofundada noutros métodos, como a consulta de documentos e a questionar as escalas de realidade. Esta viragem ao nível dos métodos permitiu-me compreender como processos a um nível *macro* afectam outros a nível *micro* e de que modo poderia equilibrá-los na minha etnografia. A partir daqui comecei a trabalhar partindo do pressuposto de que o local e o global são duas dimensões unificadas da reprodução sociocultural que se constituem enquanto *ilhas de significado que organizam e dão sentido à vida partilhada* (Salgado, 2015: 36). Se,

“O local é relacional e contextual, uma dimensão da vida social, uma propriedade fenomenológica estruturada em práticas e em modos e formas particulares de as reinventar, produzindo efeitos materiais específicos nas relações coletivas” (Salgado, 2015: 36).

O global constitui-se como:

“Tudo o que é produzido para além das relações face-a-face na vida quotidiana e opera através das novas tecnologias da comunicação e das estratégias espetaculares que daí decorrem, no sentido das novas “encenações” e estratégias que a consciência coletiva usa para a produção de dramaturgias” (Chaney apud Salgado, 2015).

Neste sentido, considerar a dimensão global dos meus objectos de estudo, apresentou-se como um método para descolonizar discursos que «encenavam» (Goffman, 2011 [1956]) uma subalternidade face a uma estrutura artística ou tutela estatal, bem como interrogar e compreender posicionamentos face a *ideopaisagens*⁶ (Appadurai, 1996) e a generalizações de um Islão que se emaranha nos quotidianos mediatizados da sociedade portuguesa que perpetuam uma memória colectiva essencialista e objectificadora projectada por discursos islamofóbicos e agendas políticas, numa Europa que se considera em crise, pois, como salienta Appadurai,

“A questão das migrações de massas (voluntárias e forçadas) não é nada de novo na história humana. Mas se a colocarmos em justaposição com o rápido fluxo de imagens, textos e sensações mediatizados, temos uma nova ordem de instabilidade na moderna produção de subjectividades” (Appadurai, 1996: 15).

Foram estas duas escalas de análise que me permitiram produzir o contexto e, neste sentido, compreender e questionar as ferramentas analíticas e mecanismos utilizados pela antropologia para intersectar e entender estas dinâmicas da identidade e das relações sociais no contexto das práticas artísticas (Salgado, 2015). Neste sentido, as questões que advieram deste cruzamento pautaram-se com a adequação de um modo de articulação equilibrado entre as duas escalas de análise. Consequentemente, talvez se possa aqui falar de uma «etnografia estrategicamente situada», não me referindo apenas uma etnografia realizada em múltiplos espaços (bastidores, teatros, estúdios, eventos públicos, casas, cafés, etc.), mas que se realiza num contexto multisituado, uma vez que este se vê emaranhado num conjunto de redes e cruzamentos de processos e práticas, conexões e circuitos (Marcus, 2001 [1995]). O maior desafio no trabalho de terreno pautou-se pelo confronto com uma etnografia sujeita a relações de poder translocais que afectam a produção da localidade se considerarmos que *a história (que não morreu e tem muitas sequelas), a política internacional e os interesses económicos globais devem ser, obviamente, colocados na arena de construção e reconstrução das culturas* (Cardeira da Silva, 2001: 553). Quer-se aqui entender o palco ou o espaço do drama estético como uma forma de translocalidade que apesar de estar ligado ao seu ambiente nacional, encontra-se atravessado por fidelidades e interesses transnacionais, evidenciados, por exemplo, no caso do espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo*, através de um aparecimento excessivo e repentino de pedidos de amizade de muçulmanos assumidos enquanto jihadistas nos facebook pessoais dos artistas envolvidos no espectáculo (remetendo também para a importância dos meios de comunicação e das redes sociais na criação da translocalidade) e para o modo como isso redireccionou o tipo de marketing e publicidade que era mobilizado nas redes sociais relativamente ao referido espectáculo, ou até mesmo a forma como os atentados terroristas em

⁶ Appadurai entende as ideopaisagens por *concatenações de imagens, mas são muitas vezes directamente políticas e com frequência têm a ver com ideologias de Estados e contra-ideologias de movimentos explicitamente orientados para a tomada do poder de Estado ou de um bocado dele* (Appadurai, 1996: 54).

França levaram a que uma das atrizes abandonasse o elenco com receio de algum tipo de retaliação aos seus familiares imigrados nesse mesmo país.

Esta foi, assim, uma questão que se tornou fulcral no momento da ida para o terreno, não só se considerarmos a influência das *ideopaisagens* (Appadurai, 1996) nos discursos artísticos contemporâneos (veiculados pelos interlocutores), mas se ponderarmos o facto da maioria das estruturas artísticas serem financiadas ou constrangidas por estruturas estatais ou entidades que possuem interesses económicos e políticos. Neste sentido, quando comecei a trabalhar os estudos de caso vi-me confrontada com um emaranhado de forças e dinâmicas a um nível *macro*: desde o espectáculo *Antes que matem os elefantes*, da companhia Olga Roriz ser legitimado pela Embaixada portuguesa na Grécia, a par da acção da coreógrafa ser sempre condicionada pela estrutura artística e pelos membros da produção ou pelo simples facto de dois dos bailarinos entrevistados serem estagiários e estarem subordinados a uma hierarquia de poder que modelou os seus discursos, bem como por uma realidade onde a companhia Olga Roriz é financiada por entidades como a secretaria de Estado da Cultura, a Direcção-geral das Artes e apoiada pela Câmara Municipal de Lisboa ou pela PLMJ – Sociedade de Advogados; Ou, no caso da companhia Vidas de A a Z, apesar de não existir um financiamento estatal, o espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo* ser legitimado por uma panóplia de braços do «governo humanitário» (Agier, 2012a), desde a Associação Solidariedade Imigrante, à Associação de Defesa dos Direitos Humanos, bem como pela EGEAC (Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural); Ou até mesmo o facto de uma apresentação do espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo* no Conselho de Ministros ter sido cancelada devido à posição política da encenadora e intérpretes não corresponder à da Secretaria de Estado da Cultura que não se quis comprometer com o tema, etc.

A reflexão passou por compreender de que modo estes constrangimentos poderiam ou não decepar uma análise que se empreendia no âmbito de um campo de estudos tão ambíguo como o dos estudos sobre a resistência, tendo encontrado na experiência vivida com o interlocutor uma estratégia de superação do constrangimento face aos diversos campos de poder que se sobrepunham numa mesma realidade social. Neste ponto de análise foi-me útil uma articulação com o conceito de «etnografias do particular», de Lila Abu-Lughod, que, não devem, no entanto, ser confundidas com argumentos que privilegiam os processos *micro* sobre os *macro*, até porque tão pouco a preocupação com os detalhes das vidas dos indivíduos implicaria uma não preocupação com as forças e dinâmicas que não estão baseadas localmente. Antes pelo contrário,

“the effects of extralocal and long-term processes are only manifested locally and specifically, produced in the actions of individuals living their particular lives, inscribed in their bodies and their words” (Abu-Lughod, 1991: 474).

Isto poder-se-á inscrever na percepção da *etnografia multi-situada* de Marcus que permite afirmar que “cualquier etnografía de una formación cultural en el sistema mundo es también una etnografía del sistema” (Marcus, 2001 [1995]: 115). Neste sentido, procurei analisar os estudos de caso à luz de construções e negociações quotidianas reveladoras de dimensões globais que são vividas no dia-a-dia. Esta articulação entre o domínio do *macro* e o domínio das práticas locais foi permitido através de uma análise de símbolos, signos e metáforas, mas também das pessoas, das

suas narrativas de resistência ou do conflito, num objectivo de seguir as cadeias, trajectórias e fios que tomam lugar num fenómeno específico e tentar articulá-las, associá-las ou justapô-las (Marcus, 2001 [1995]).

CAPÍTULO I – ANTROPOLOGIA E PERFORMANCE. TERRA DE NINGUÉM OU TERRA DE TODOS?

“A cultura é um movimento do espírito que vai do vazio às formas, e que das formas regressa ao vazio, ao vazio como para a morte. Ser culto é queimar formas, queimá-las a fim de se atingir a vida. É aprender a manter-se reto dentro do incessante movimento das formas que vão sendo sucessivamente destruídas” (Quilici, 2004: 201).

À medida que a «performance art»⁷ foi contaminando o «mundo», extravasando a Europa e os Estados Unidos, e se foi tornando também o meio de expressão selecionado para a articulação da «diferença» nos discursos sobre o multiculturalismo e a globalização, deu-se uma viragem a nível académico que passa a reconhecer a relevância da arte da performance nos estudos culturais, nomeadamente na filosofia, arquitetura, linguística ou antropologia, procurando desenvolver linguagens teóricas e abordagens de análise ao campo da performance (Goldberg, 2007). Mas, se, como nos demonstra Goldberg, a própria noção de performance e os seus limites não são definíveis (Goldberg, 2007), a questão que aqui se levanta é a seguinte: como definir uma Antropologia da Performance perante um campo que é ele mesmo indefinível? Uma definição deste campo de estudos apenas pode ser compreendida se atentarmos ao modo como se dá o “performative turn” nos estudos antropológicos do ritual, interessando destacar, no âmbito da presente investigação, de que modo se pode pensar a performance como forma de documentar/analisar o mundo social.

⁷ A década de 1970 vive o apogeu da arte conceptual numa demanda por novos ideais artísticos e, reclamando uma arte que não se destine à mercantilização, a performance foi uma das expressões artísticas que traduzia essa ideologia revolucionária. Reconhecida como uma arma contra os convencionalismos da arte estabelecida, e procurando defender uma arte «das ideias» em detrimento de uma arte «do produto», a performance adquire, nesta época, o seu reconhecimento enquanto expressão artística autónoma (Goldberg, 2007). Vivendo o seu apogeu, a performance é introduzida nos programas de ensino das escolas de arte, fundam-se revistas especializadas, e emergem os mais variados espaços dedicados a esta arte (museus, festivais, galerias de arte, etc.). É precisamente nesta década que, procurando questionar a natureza da arte e explicar a importância da performance no desenvolvimento da actividade artística do séc. XX, Roselee Goldberg publica a primeira história da performance. Em *A arte da performance - do futurismo ao presente* (2008 [1979]), a autora define a performance como uma *expressão artística feita ao vivo que serve para escandalizar os espectadores*, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura (Goldberg, 2007: 8-9).

Devido a essa postura radical, a performance agiu como o grande catalisador artístico na história da arte do séc. XX, servindo para demolir categorias e redirecionar práticas artísticas sempre que determinada escola – o cubismo, minimalismo ou até mesmo a arte conceptual - parecesse chegar a um impasse. Embora, a maioria da produção histórica e literária que se debruça sobre as vanguardas artísticas tenha sido monopolizada em torno da obra dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas que foi produzida em cada um desses respetivos períodos, a verdade é que foi na performance que esses movimentos encontraram a sua origem. Assim, a performance, de acordo com Goldberg, tem sempre uma base anárquica e desde cedo se assumiu enquanto uma vanguarda da vanguarda (Goldberg, 2007).

Pela sua maleabilidade e indeterminação, sendo uma expressão artística de infinitas variáveis praticada por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas (Goldberg, 2007: 10), a performance dificulta uma definição que ultrapassa a simples afirmação de que se trata de *uma arte feita ao vivo pelos artistas* (Goldberg, 2007: 10).

1.1. De que modo se pode pensar a performance como forma de documentar/analisar o mundo social?

Salienta-se que a viragem performativa nos estudos antropológicos se dá por volta das décadas de 70 e 80 quando Victor Turner, ao lado de Richard Schechner lançam as sementes que criariam raízes quando se avizinharia um novo campo disciplinar – os *Performance Studies*⁸. Schechner integrava a «minoría artística» que formava a vanguarda nova-iorquina da «Performance Art», pertinentemente dissecada por Rosalee Goldberg (2007). As suas reflexões provinham da sua experiência em teatro de vanguarda, pelo que algumas das suas primeiras propostas resultaram de experiências de teatro de rua e protestos contra a Guerra do Vietname. As suas propostas partiam também de um diálogo fecundo com o teórico Victor Turner, um antropólogo escocês que iniciou a sua cruzada por entre as sinuosas veredas dos rituais e dos dramas sociais nos anos 50, com trabalho de campo entre os Ndembo (Dawsey, 2011).

1.1.1. A performance na cultura

Num ensaio publicado em 1986, Turner declara que “for years, I have dreamed of a liberated anthropology” (Turner, 1986b: 72). Ou seja, uma antropologia livre dos preconceitos que a caracterizavam e distinguiam enquanto género literário, ostentando assim uma crítica à disciplina e à sucessiva desumanização dos sujeitos de estudo antropológico, entendidos como estando condicionados por “pressões, forças ou variáveis sociais, culturais e psicológicas” (Raposo, 2013: 13). Assim sendo, Turner afastou-se deste modelo no seu trabalho de campo, procurando analisar os sistemas sociais enquanto processos condicionados por princípios de acção e regras de costume incompatíveis (Raposo, 2013).

Explorando as relações entre ritual e teatro, Turner evidencia-nos como o ritual se encontra encrustado ao processo social e que esse seria também performativo (Schechner, 1986). As suas convicções quanto ao carácter dinâmico das relações sociais fizeram-no notar uma forma no processo do tempo social que era essencialmente dramática. Neste sentido, elabora um modelo de Drama Social baseando-se no arquétipo dos ritos de passagem de Van Gennep (Turner, 2008), ou seja, separação (fase preliminar), margem (fase liminar) e agregação (fase pós-liminar) (Van Gennep, 1978).

Turner, através do seu trabalho entre os Ndembo, demonstra-nos que uma das características mais marcantes na vida social deste grupo era a propensão ao conflito, conflito este que se manifestava “em episódios de irrupção pública de tensão” (Turner, 2008: 28), ou seja, «dramas sociais». É relevante notar que a definição de «drama social» apresentar-se-á bastante útil a esta investigação. Turner define, assim, os dramas sociais como:

“Composições literárias que contam uma história, geralmente sobre conflito humano, através do diálogo e acção, e são performatizadas por atores e apresentadas a um público, cuja

⁸ Apesar da difícil legitimação dos estudos da performance promovidos por departamentos ou centros de investigação, só no início dos anos 90 é que a Antropologia da Performance se começa a estabelecer em alguns departamentos de antropologia, embora para o caso português os estudos da performance tenham tido sempre uma recepção adiada (Salgado, 2013).

natureza e grau de envolvimento e participação variam de cultura para cultura” (Turner, 1986a: 27)⁹.

Assim, procurou formular uma «forma processual do drama», reforçando que os dramas sociais podem ser isolados para investigação em qualquer sociedade, independentemente da sua dimensão e complexidade (Turner, 2008). Acrescenta ainda que no «drama social» a ênfase recai sobre a lealdade e obrigação, possibilitando que o curso dos acontecimentos possa adquirir uma qualidade trágica (Turner, 2008)

De acordo com o pensamento de Turner, eventos menos dramáticos preparam gradualmente o terreno para confrontos de maior dimensão, sendo que “os distúrbios do normal e do regular muitas vezes nos oferecem um maior insight sobre o normal do que o estudo directo” (Turner, 2008: 30), fazendo com que a estrutura se revele através da anti-estrutura ou contra-estrutura. De acordo com o autor, o conflito permite que os aspectos essenciais da sociedade, encobertos pelo costume e hábito, ganhem proporções assustadoras, para além de obrigar os sujeitos a tomar posições. Assim, os «dramas sociais» apresentam-se como “unidades de processo anarmónico ou desarmónico que surgem em situações de conflito” (Turner, 2008: 33), evidenciando-se, deste modo, a intrínseca relação entre «ritual» e «conflito».

Estes tais «dramas sociais» geralmente representam sequências de eventos sociais que têm uma estrutura tecida de acordo com os fios do tempo, mas “a estrutura de fases do drama social não é produto do instinto, e sim de modelos e metáforas que os atores carregam nas suas cabeças” (Turner, 2008: 31). Mas, como destaca Calvanti:

“A ideia orgânica e propriamente dramática do drama social (...), no qual uma fase gesta a outra desde dentro, as ações respondendo-se umas às outras e desdobrando-se em novas ações, trouxe certamente a temporalidade processual como uma dimensão central para a apreensão do dinamismo da vida social” (Calvanti, 2013: 418).

Neste sentido, explicitando a afirmação da autora, Turner, baseando-se nas fases dos ritos de passagem do Van Gennep (1978) apresenta-nos um quadro faseado do «drama social»¹⁰, sendo a sua proposta marcada por “uma autonomização da fase liminar” (Godinho, 2014: 12). Argumenta o autor que todas as crises públicas apresentam características liminares, fazendo referência a um liminar entre fases relativamente estáveis do processo social.

⁹ Tradução minha. No original *Literary compositions that tell a story, usually of human conflict, by means of dialogue and action, and are performed by actors and presented to an audience, the nature and degree of whose involvement and participation varies from culture to culture* (Turner, 1986a: 27).

¹⁰ O primeiro momento do «drama social» trata-se do reconhecimento de uma crise, manifestando tensões e posterior ruptura das relações sociais formais (Turner, 2008). Após irromperem as tensões latentes à relações e interações sociais, dá-se o segundo momento do «drama social», ou seja a ampliação da crise, envolvendo cada vez mais actores, pautando-se por um momento de inflexão, perigo e suspense que permite revelar um verdadeiro estado de coisas (Turner, 2008).

A terceira fase do «drama social» trata-se da acção correctiva. Nesta fase as técnicas pragmáticas, bem como a acção simbólica são expressadas em pleno, pois “aqui, a sociedade, grupos, comunidade (...), está em seu momento mais “auto-consciente” e pode atingir a clareza de pensamento de uma pessoa encurralada, lutando pela vida” (Turner, 2008: 36). A própria fase correctiva ou regenerativa possui traços liminares, fornecendo “uma réplica e uma crítica distanciada dos eventos que compuseram e levaram à crise” (Turner, 2008: 36).

Finalmente, a última fase do «drama social» é o rearranjo ou cisão, sendo que é nesta fase que, pautada pela reintegração do grupo social perturbado ou reconhecimento e legitimação social do cisma irreparável entre as partes do conflito, é permitido fazer o balanço da situação (Turner, 2008).

O conceito de liminaridade associa-se à noção de «margem», estado que se refere a indivíduos que estão numa fase de “passagem” de uma posição de status ou lugar para outro (Van Gennep, 1978). Assim, os «dramas sociais» caracterizam-se pela liminaridade, permitindo aos actores sociais estarem à «margem» da sociedade e criando condições para os indivíduos ou grupos representarem papéis correspondentes a uma posição invertida do status que geralmente possuem na hierarquia da «estrutura social» (Turner, 2008). Dentro do modelo de liminaridade proposto por Turner, destaca-se o sentimento de “communitas”, ou seja, uma relação entre indivíduos que não estão segmentados numa função e posição social, mas que se defrontam uns com os outros criando uma espécie de «anti-estrutura», um modelo alternativo de organização social. Neste sentido, surge a liminaridade na communitas, porque esta se situa à margem da estrutura social e é composta por momentos extraordinários como os «dramas sociais» ou «ritos de passagem» que, precisamente, interrompem o fluxo normal do quotidiano (Turner, 1974).

É a noção de liminaridade que Turner aponta como um elemento que diferencia os «dramas sociais» e «ritos de passagem» nos seus contextos socioculturais particulares, de outros fenómenos culturais, como por exemplo as actividades ligadas ao campo artístico nas «sociedades complexas», modelo este que será reconfigurado com a introdução do conceito de «liminóide» que o fará repensar a sua teoria do «ritual» a partir da noção de «performance» e das propostas de Schechner.

A teoria de Schechner passou pela criação de um novo modelo de análise antropológica de eventos performativos, como o é possível entender através das suas duas principais obras: *Between Anthropology and Theater* (1985) e *Performance Theory* (1988). Focando-se no «teatro» e na relação entre o performer e a audiência, Schechner desenvolve uma análise comparativa entre performances teatrais de vários países com o objectivo de acentuar a distinção entre «ritual» e «teatro» ou, neste caso, a ausência desta. O argumento do autor prende-se com a ideia de que não existe uma distinção entre «ritual» e «teatro», uma vez que ambos são categorias de uma mesma natureza: performances (Alves da Silva, 2005). E as performances, de acordo com Schechner:

“Marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam” (Schechner, 2006: 2).

De acordo com Schechner, qualquer actividade da vida humana pode ser entendida enquanto performance e todas as actividades da vida pública são performances colectivas (desde a política, às demonstrações populares, até formas de protesto como as revoluções ou a guerra civil), uma vez que as performances existem apenas enquanto acções, interacções e relações, ou seja, a arte performativa ao fazer ou mostrar algo executa uma acção:

“Uma pintura “acontece” em seu objeto físico; um livro acontece nas palavras. Mas uma performance acontece enquanto ação, interação, e relação. Deste modo, uma pintura ou um romance podem ser performativos ou serem analisados “enquanto” performances. A performance não está “em” nada, mas “entre” (Schechner, 2006: 4).

O autor define ainda que todas as acções se constroem a partir de comportamentos previamente experienciados, sendo que também as performances advêm destas “porções de

comportamento restaurado” (Schechner, 2006: 4). Assim, a inovação ou originalidade de um evento resulta do modo como as parcelas de comportamento podem ser organizadas ou restauradas. Schechner argumenta ainda que a performance, bem como a vida diária, consiste em repetição, evidenciando o modo como esta se assemelha ao ritual, defendendo que separar «arte» de «ritual» se torna algo particularmente difícil (Schechner, 2006).

Deste modo, a contribuição de Schechner recai sobre uma visão da performance que compreende uma continuidade que vai do «ritual» ao «teatro» e do «teatro» ao «ritual». De modo exemplificativo, na sua obra *Between Theater and Anthropology* (1985), Schechner atribui o modelo dos «ritos de passagem» de Van Gennep (1978) ao padrão processual da performance cénica, na qual o período preliminar equivale à fase de ensaios, onde se remove o habitus, o liminar à performance em si e o pós-liminar ao relaxamento após a 2ª fase, quando se regressa ao quotidiano (Schechner, 1985). Deste modo, evidencia o aspecto ritualizado do «teatro» e a performatividade do «ritual», rompendo com a interpretação perpetuada por Durkheim que reconhecia a oposição binária e dicotómica entre «ritual» e «teatro», classificados no sentido de «sagrado/profano» (Schechner, 1985), de acordo com o modelo de Turner.

Mas, resultando de uma contaminação mútua, Turner embebe das teorias de Schechner e, assim, “o drama da estrutura e antiestrutura termina no palco da cultura” (Turner, 1974:6):

“O teatro é uma dessas muitas herdeiras do grande sistema multifacetado que chamamos de “ritual tribal”, que abrange ideias e imagens do cosmos e do caos, interdigitando palhaços e suas folias com deuses e suas solenidades, e fazendo uso de todos os códigos sensoriais para produzir sinfonias para além da música” (Turner, 1986c: 184).

Analisando a performance cultural nas sociedades complexas, Turner conclui que as performances podem ser consideradas dentro das situações «extraordinárias» ou momentos de interrupção da ordem social. Mas, enquanto Schechner emprega a noção de «ritual» num sentido mais lato e afastado da tal dicotomia sagrado/profano, Turner opta por manter essa distinção ao avançar com o conceito de «performance cultural» (Alves da Silva, 2005). Assim, o antropólogo estabelece uma distinção entre «performances sociais», como os ritos de passagem e dramas sociais, e «performances estéticas» ou «culturais», como os dramas estético-teatrais. Embora se manifestem inúmeras diferenças entre o modelo de Schechner e o modelo proposto por Turner, ambos entendem os rituais e dramas sociais como uma espécie de «metateatro», ou seja, um espaço simbólico de representação da realidade social que recorre à inversão de papéis que propiciam uma experiência singular que é simultaneamente reflexiva:

“A forma estética do teatro é inerente à própria vida sociocultural, mas o carácter reflexivo e terapêutico do teatro, cujas origens remontam à fase reparadora do drama social, precisa recorrer às fontes do poder frequentemente inibidas na vida do modo indicativo da sociedade. A criação de um espaço liminar separado, quase-sagrado, permite uma busca de tais fontes. Uma fonte desse excessivo meta-poder é certamente o próprio corpo liberado e disciplinado, com seus múltiplos recursos não explorados de prazer, dor e expressão” (Turner, 1986c: 184).

Turner considera assim que os dramas sociais possuem também fontes de forma estética, o que inclui o drama de palco. Trata-se de um entendimento da performance teatral enquanto «drama

social», momento onde as estruturas de experiência grupal são copiadas, desmembradas, rememoradas e tornadas significativas (Turner, 1986c).

E é precisamente este «drama de palco» que a antropóloga portuguesa Teresa Fradique reivindica na sua análise às fronteiras entre teatro e performance, ator e sujeito, documentação e ficção através do teatro documental (Fradique, 2016). Tendo realizado, trabalho de campo sobre música rap, culturas juvenis e identidade nacional pós-colonial, a investigação de Fradique, mais recentemente, tem incidido sobre as «dramaturgias do real» e o recurso a «atores não atores». A sua análise às «dramaturgias do real» permitiram à antropóloga declarar, no artigo “For years, I have dreamed of a liberated Anthropology” (2014), numa referência a Victor Turner, que a antropologia da performance se constitui enquanto uma «anti-disciplina», por um lado referenciando que a performance da produção académica não é uma acção totalmente inocente, por outro acentuando a inadaptabilidade do objecto de estudo às “normas estabelecidas e convencionadas pela campo teórico e pelas suas estruturas de acção” (Fradique, 2014). Contudo, o principal contributo de Fradique para a antropologia da performance portuguesa prendeu-se com o estudo das «dramaturgias do real» enquanto forma de aceder a formatos de autenticidade renovados.

Fradique entende «dramaturgias do real» por uma viragem performativa que assenta em modos de ruptura e renovação de linguagens estéticas caracterizada pela irrupção de “formas do real” em cena, evidenciando-se a substituição de actores por “pessoas reais”, sendo que estas «dramaturgias do real» dependem de uma dramaturgia pós-dramática (Fradique, 2016). Neste sentido, a antropóloga recorreu a vários espectáculos de teatro para colocar “em evidência a forma como os encenadores praticam e reflectem sobre a sua opção de recorrerem a intérpretes não profissionais” (Fradique, 2016: 2). Trata-se de compreender o colapso ou hibridização das fronteiras entre o “real” e a “ficção” e como essa atracção pelo real pode ser ética e política.

Parte da sua reflexão versa sobre o modo como os criadores e intérpretes “gerem a falha ou a qualidade performativa de um corpo não treinado como instrumento poético de encantamento” (Fradique, 2016: 2) ou “transformam a ausência da técnica convencional em autenticidade valorizada” (Fradique, 2016: 12), uma vez que a dimensão biográfica dos intérpretes é convertida em acção e, neste sentido, o performer é entendido como alguém que se encontra numa situação de liminaridade. Posto isto, Fradique define, assim, os actores não actores como «threshold people» (Fradique, 2016), dado que a sua performance se situa num lugar de liminaridade entre a verdade e a mentira ou a realidade e a ficção (Fradique, 2016). Neste sentido, cativando a noção de anti-estrutura e drama social de Turner, Fradique defende que:

“É esta capacidade da actividade liminar de criar um espaço de resistência cultural e social através da exploração de possibilidades alternativas que vemos acontecer de forma simultaneamente mais complexa e crua nos projectos teatrais que procuram criar renovações performativas do teatro convencional usando os intérpretes não profissionais e deixando o real irromper na cena” (Fradique, 2016: 8-9).

Trata-se de dramaturgias que trabalham num território de passagem, possibilitando a criação de um lugar alternativo aquilo que se convencionou enquanto norma socialmente dominante. Estas «pessoas reais» de que fala a antropóloga reportam-se a pessoas tocadas pela condição da

liminaridade, ou seja, presidiários, prostitutas (as), crianças, idosos, minorias étnicas, etc., e, neste sentido, para os encenadores o espaço marginal em que a condição de vida destas pessoas as coloca surge como um campo de possibilidades poéticas, estéticas e políticas. Os encenadores procuram pelo poder transformativo da performance não apenas sobre o público, mas também sobre eles próprios, o intérprete e o próprio campo social e artístico em que a encenação se inscreve:

“A atracção pública que Mena exerce ao subir ao palco para contar a sua história está assim directamente associada à forma contraditória como o *mainstream* lida com as margens e com as formas de subversão que as habitam. Segundo Rullen as prostitutas são relegadas para as franjas da sociedade mas mantêm sobre si a suspeita de que podem infectar a classe média e a sua normatividade” (Fradique, 2016: 27).

Esta relação com o real implica uma deslocação da realidade como efeito da representação para um real enquanto forma de relação com o traumático e, neste sentido, o real que irrompe em cena corresponde a um espaço liminal onde a marginalidade inverte a ordem normalizada apresentando-se enquanto instrumento simbólico de renovação e produto cultural que revela o seu potencial político transformador:

“Um real que pode surgir ainda enquanto registo documental que testemunha uma realidade cuja visibilidade dada pela cena adquire um valor político que se torna suporte estético” (Fradique, 2016: 136).

A antropóloga destaca ainda que, na irrupção do real em cena, é notória uma certa natureza etnográfica, sendo que, recorrendo a Paulo Raposo, afirma que o teatro pós-moderno se insere num contexto de hiperbolização do real quotidiano enquanto espaço da espectacularidade. Portanto, a questão de Fradique prende-se com o modo como podemos entender a performance teatral numa era do simulacro e numa sociedade do espectáculo (Debord, 2003 [1967]), onde o próprio real é espectáculo e esse mesmo espectáculo é real:

“um real que busca a margem numa procura que não passa apenas pelas tecnologias dramáticas e cénicas colocadas ao serviço dos encenadores, mas também pela sua vontade de testemunhar e levar ao palco, de forma corpórea e não literária, os que dela estão excluídos, fazem com que ganhem poder sobre a sua voz” (Fradique, 2016: 142).

A atracção pelo real caracteriza-se, deste modo, pelo recurso a actores não-actores que transformam a subida à cena enquanto uma forma de auto-reflexividade permitida pela performance enquanto superfície de reflexão de si próprios, permitindo-lhe, deste modo, recuperar a visibilidade social e o controlo sobre a imagem projectada, rompendo com regimes de invisibilidade e marginalização. Posto isto, a maior contribuição de Fradique tem a ver com a forma como estas propostas artísticas lidam com a autenticidade através destes processos de “estranhamento e deslocamento, abandonando a mediação anacrónica da tradição e do exótico literal que se herdou dos primitivismos modernistas” (Fradique, 2016: 307), permitindo uma renovação do diálogo entre a arte e a antropologia.

Também a socióloga Cláudia Madeira nos chama a atenção para este «retorno ao real» enquanto paradoxo da arte contemporânea, recuperando-o enquanto paradigma da «arte social». Neste sentido, de modo a discutir o campo da arte social e o paradoxo da sua existência, Cláudia Madeira faz-nos uma aproximação à arte social como uma forma de arte que procura intervir

performativamente na sociedade, mas que é caracterizada por uma forte invisibilidade pública e, neste sentido, traz à discussão as noções de «arte social», «performance» e «visibilidade» (Madeira, 2011):

“A denominação de arte social para uma arte que se procura implicada com o social, através da participação, intervenção e mesmo transformação do social, não pode deixar de ter em conta que toda a arte é social e que toda a arte intervém no social” (Madeira, 2011: 33).

Destaca Cláudia Madeira que a autonomia que caracteriza a arte na sociedade moderna, não implica a sua dependência social, defendendo que é precisamente a procura do seu caminho enquanto sistema autónomo o que a aproxima da sociedade:

“Num contexto contemporâneo caracterizado por um processo de hibridização estrutural (...), onde os mundos da Arte e do social parecem estar a fundir-se numa espécie de «Pangeia», a denominação «arte social» emerge como uma definição possível” (Madeira, 2011: 33-34).

A hibridização presente na arte, na sua relação com o social, estende-se à noção de performance, destacando-se a noção de «performance social» que define a performance enquanto motor que rege as relações sociais, desde a sua expressão pública à privada e, neste sentido, surge associada à crença no homem enquanto alavanca da mudança social (Madeira, 2011). Ainda, acrescenta Madeira, que o processo de hibridização que se expande através do mundo da arte e do social, tem vindo a gerar cada vez mais objectos híbridos, entendidos como não classificados ou marcados:

“Á ideologia da performance parece corresponder uma «ideologia do visível»: «uma ideologia que aprega o poder do não marcado, do não dito, do não visto»” (Madeira, 2011: 35).

Mas, se por um lado, a possibilidade de não estar marcado pode ser entendida enquanto afirmação política, por outro, surge associada a uma naturalização do «unmarked» enquanto algo que não é digno de marca, por isso, não produz diferença (Madeira, 2011). Tanto, a reivindicação da política da diferença, quanto a naturalização coexistem no contexto contemporâneo de «hibridização estrutural» ou da banalização e naturalização do híbrido, o que provoca uma tensão entre visibilidade e invisibilidade (Idem). Contudo, a socióloga defende que não é possível analisar a performance sem recorrer à «invisibilidade» uma vez que esta irrompe como uma estratégia política para produzir a diferença num contexto contemporâneo onde a participação cívica extravasou o campo da política, insurgindo-se no discurso e na prática artística (Madeira, 2011).

Ainda, para além da «arte social», Madeira coloca um especial enfoque nos estudos sobre o hibridismo e, cruzando filosofia com a teoria teatral, questiona a relação entre o hibridismo e a performatividade, bem como as dinâmicas da tragédia social, política e artísticas inerentes à crise contemporânea numa perspectiva de dinâmica global. Madeira entende o hibridismo enquanto um processo de incorporação de diferentes artes (no qual se enquadra a dança-teatro), estabelecendo nas suas pesquisas um enfoque especial no teatro do híbrido caracterizado por

“Incorporações (e/ou desincorporações), desenvolvidas através de uma arte da enxertia, uma arte da mistura, resultariam numa dessacralização dos cânones, que se descontextualizam das suas convenções tradicionais e locais para adquirirem novas formas e novos territórios, de que são exemplo hoje os projectos transdisciplinares” (Madeira, 2008: 16).

De acordo com Madeira, o hibridismo é transversal a todas as esferas do social e, neste sentido, caracteriza-o enquanto um «paradigma invasor»:

“Uma espécie de revolução invisível e silenciosa, mas cujas transformações são visíveis tanto na arte como nas outras áreas da nossa vida. O apelo à mistura constrói identidades híbridas: transculturais e hifenizadas (...), identidades múltiplas e em mobilidade (...). O híbrido, o monstro, o mestiço, surgem como figuras de um mesmo processo que se inscrevem numa História longa; e a História ajuda a relativizar o presente, a perceber que se está sempre «nos ombros de gigantes»” (Madeira, 2008: 21; 17).

De acordo com Madeira, é por o hibridismo se estender a todas as esferas do social que a noção de artista no teatro do híbrido não requer uma especialização, abrindo lugar à ideia de criador e evidenciando que a criatividade se encontra no centro da prática artística, sendo que esta é inerente a qualquer indivíduo. Posto isto,

“O artista ou o criador revê-se assim na figura de *homo performans*, onde apesar de as disciplinas artísticas não terem desaparecido totalmente, o imaginário revela a mistura, a contaminação” (Madeira, 2008: 24).

Ainda, o hibridismo artístico traduz uma forma de relação com a coisa anómala, ou seja, “da coisa que não obedece a um padrão definido” (Madeira, 2008: 55), permanecendo ligado ao imaginário do monstro enquanto forma de relação com a subversão:

“Nos objectos, nas coisas, nos processos do híbrido, o monstro e o grotesco representam não só uma continuidade com uma história marginal da arte, que sempre procurou instalar aí a subversão, mas uma dominante” (Madeira, 2008: 25).

Neste sentido pensar o híbrido é falar-se numa noção de distração ao cânone, sendo que as artes performativas encontraram no jogo, na ironia, no grotesco, no riso e na metamorfose uma forma de encontro com o híbrido que permite a distração ou transgressão às normas (Madeira, 2008).

É precisamente esta transgressão às normas permitida pela «arte social» a que Ricardo Seïça Salgado se refere quando aborda o jogo dramático enquanto lugar onde se exerce o processo criativo permitindo criar um espaço alternativo de resistência. Através de uma análise ao CITAC, o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra que se situa à margem do teatro formal e instituído, o antropólogo e performer português propõe um novo olhar sobre o jogo dramático enquanto prática colectiva que explora mecanismos da acção dramática, servindo um espaço de liberdade no sentido em que o CITAC se apresenta enquanto um espaço alternativo de pensar a sociedade liberta de cânones e normas hegemónicas (Salgado, 2014).

O antropólogo, co-fundador do *baldio – Estudos da performance*, uma plataforma de investigação que procura implementar uma abordagem teórico-prática, interdisciplinar e politicamente comprometida que visa perpetuar os Estudos da performance no contexto português, serviu-se do seu trabalho de terreno junto do CITAC para compreender de que modo o jogo dramático poderia funcionar como instrumento activador da possibilidade de mudança na arte e na vida (Salgado, 2014).

Destaca Salgado que o jogo dramático se encontra por detrás dos processos teatrais, estando ligado a uma prática artística que tem subjacente um contexto sócio-político cujos contornos influenciam a experimentação artística e, neste sentido, permite a formação de um *ethos* de grupo

que produz modelos de resistência alternativos, possibilitando a emancipação sociocultural (Salgado, 2014):

“Porque intervém na construção de mundos possíveis, a política do jogo dramático põe em causa a resistência monolítica habitando, antes, o espaço de uma marginalidade que recusa o centro e que nos ajuda a melhor perceber a criatividade na reinvenção da resistência. (...) Ele não é somente jogo, é igualmente uma mensagem sobre si próprio, uma meta-mensagem e que, simultaneamente, pertence ao mundo e não é deste mundo” (Salgado, 2014: 79-80).

O jogo dramático apresenta-se, deste modo, enquanto um espaço liminar que permite inverter e subverter a estrutura social, pelo que os papéis desempenhados no mesmo escapam às hierarquias importadas pela norma dominante. O antropólogo destaca ainda que a performance é a base do jogo dramático e que esta se encontra associada ao ritual, no sentido em que é um lugar de passagem, liminar:

“A performance é o requisito essencial do drama, dá a ordem do discurso e conecta com o sistema de representações, tem significância simbólica na construção da realidade (...). A performance é parte inerente das expressões de nós mesmos, ao longo da experiência pessoal, é ela que dá sentido consubstanciado ao jogo dramático.” (Salgado, 2014: 81).

A performance do jogo dramático é eminentemente política, uma vez que esta se relaciona com as relações de poder com o objectivo de subverter as relações dominantes e, pelo seu valor colectivo, possibilita novas acções políticas:

“Em condições de experimentação, o jogo dramático poderá ser equiparável ao que Deleuze e Guattari (1977) definiram como literatura minoritária, ou a possibilidade de um teatro minoritário (...). As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento colectivo da enunciação” (Salgado, 2014: 87).

Neste «teatro minoritário» subverte-se e critica-se, através de todas as dimensões teatrais da performance, as relações de poder estabelecidas na arte e na vida, sendo que é através do jogo dramático que este tipo de teatro opera, subvertendo e desterritorializando o consenso hegemónico e procurando por uma “exploração experimental do diferente, que debilita o *mainstream*” (Salgado, 2014: 90):

Tal marginalidade tornava-se possível por via dos efeitos do jogo dramático, experimentado nas novas tradições de vanguarda teatral e, portanto, imperceptíveis pela lógica do poder (Salgado, 2014: 92).

Esta marginalidade advém dos processos teatrais, operando mais através do teatro físico (do gesto e movimento) do que por via do texto dramático, no sentido em que este último é mais alcançável ao poder para a acção da censura. Posto isto, a contribuição de Salgado para os estudos da performance versa sobre esta perspectiva do jogo dramático entendido pelo autor enquanto “registo oculto”, na acepção de James Scott (Scott, 2000), e forma política de resistência criada na margem, no lugar do processo criativo, e desvinculada da lógica dominante (Salgado, 2014).

Mas, no que diz respeito à temática da resistência no contexto da performance, merece destaque o trabalho da antropóloga Paula Godinho que, realizando trabalho de campo no norte de Portugal, na fronteira luso-espanhola, realizou várias abordagens à performance cultural e, recorrendo às perspectivas de Victor Turner e Richard Schechner acerca dos rituais, incide a sua

pesquisa nos estudos da mercantilização da cultura popular, das comemorações ou os rituais ou até mesmo da construção das identidades e das culturas de orla.

Godinho analisa a relação entre acção, actuação e encenação através da performance de rituais e comemorações festivas, procurando pensar tempos e espaços de fronteira, defendendo que é nesses espaços de fronteira que a zona liminar irrompe. Acrescenta que a passagem de um espaço, condição ou sociedade para outro possui rituais específicos, sistematizando-os de acordo com a tipologia de Van Gennep e atribuindo especial relevo à autonomização da fase liminar:

“A fronteira, a terra de ninguém, que foi zonal e se tornou linear, é perigosa. Espaço marginal, periférico, descontrolado – porque fora de controlo pelos centros – torna-se zona de refúgio (Scott, 2009), onde buscam abrigo os indesejáveis, que estão poluídos e por isso são poluentes, como demonstrou Mary Douglas” (Godinho, 2014: 12).

Este «espaço-intervalo», como o denomina, corresponde ao fio do tempo e corresponde ao momento de festa enquanto possibilidade de ruptura com o quotidiano. É o carácter liminar do tempo o que constrói a liminaridade que permite definir a fronteira ritual e a entrada num estatuto diferente que lhe permite assumir novas identidades. Esta irrupção de momentos liminares, para Godinho, prende-se com a necessidade de “introduzir charneiras simbólicas no quotidiano” que possibilitem uma ritualização das transições (Godinho, 2014: 13).

Estas charneiras simbólicas definem-se por performance culturais, associadas a formatos de encenação. Godinho define, deste modo, a performance enquanto atuação num determinado tipo de palco que pressupõe uma audiência (Godinho, 2014). Esta possui uma dimensão espectacular, pois

“Dar a ver é o significado de “theatron”, e assim se revela o escondido. O hipócrita é o que se esconde com a máscara e que engana pela sua aparência social, representando ser o que não é” (Godinho, 2014: 14).

A máscara surge aqui enquanto exutório que potencia a «drenagem» de uma comunidade, através do disfarce, da renovação da personalidade social e da inversão de hierarquias. Esta tem inerente o «numinosum», ou seja, aquilo a que Godinho denomina por uma sacralidade bravia que a transforma num objecto temível, misterioso e sedutor (Godinho, 2014; Godinho, 2012b). Saliente-se que este objecto é convenientemente explorado por Paulo Raposo numa investigação que inseriu sobre o caso dos caretos de Podence e o papel dos *média* e das instituições de turismo regional e local na representação social que a aldeia faz das suas tradições (Raposo, 2011).

Raposo teoriza na área do ritual e da performance, bem como do turismo, antropologia visual e movimentos sociais, desenvolvendo pesquisa no contexto português, sendo que a sua investigação sobre os Caretos de Podence apresenta-se como um contexto por excelência para uma análise da performance cultural. O antropólogo procura, através de uma análise à performance dos caretos, compreender os processos de produção destas figuras enquanto produto de consumo cultural e traço da cultura popular que permite criar uma imagem identitária da região, bem como compreender o processo de conscientização local da dimensão performativa do evento que se baseia num discurso local acerca da noção de autenticidade e auto-representação:

“Neste processo de perscrutar as sombras soterradas da memória que constituem as “auto-representações” locais, criando uma patine de traços que conferem autenticidade ao

passado, as experiências performativas parecem ser exemplarmente preciosas: umas vezes, recriando o passado como se se tratasse de um “país estrangeiro” (...) e, por isso mesmo, tornado objecto de “folclorização” (...); outras, assumindo mesmo, numa recontextualização possível, a reinvenção cultural” (Raposo, 2011: 133).

De acordo com Raposo, estas performances culturais recorrem a uma nova gramática identitária que cruza conceitos como “popular”, “rural”, “exótico”, “tradicional”, “raízes”, “passado” ou “arcaico” com metáforas do presente, tais como mercado, indústrias culturais, turismo, média e internet (Raposo, 2011). Os caretos, durante o ciclo de Inverno, assumido enquanto um período de liminaridade, tal como também nos evidenciou Paula Godinho (Godinho, 2012b), assumem-se enquanto donos dos espaços públicos e privados, invadindo-os:

“Os Caretos assumiam-se como protagonistas de um tempo em que muito era permitido por debaixo da máscara – ousar no toque entre sexos, criar o caos nas ruas, invadir casas, pular muros e janelas, roubar enchidos e deitar pelo chão os potes de ferro onde a comida se cozinhava. (...) Mas o final deste período de liminaridade haveria de chegar e por detrás da máscara sairia o jovem camponês, o pedreiro ou o funcionário municipal que retomavam as suas vidas suspensas alguns dias antes. Esta liminaridade, todavia, não afastava o modelo de actuação do careto para algo fora da vida ou de mera ilusão teatral” (Raposo, 2011: 137).

A performance nos Caretos manifesta-se no transporte dos sujeitos para um espaço de excesso e caos, caracterizada pela ritualidade que lhes permitia a transformação, a passagem de um estado a outro (Raposo, 2011). É precisamente a eficácia performativa do «ambiente local caótico» que complementa a dinâmica mercantilizadora, reafirmando a dimensão de teatralidade dos Caretos que se vai diluindo no modelo performático com o anoitecer e com o afastamento do público (Raposo, 2011).

A performance cultural afirma-se, deste modo, como ocasião para exprimir elementos da cultura local encenada a partir de um texto cultural supostamente tradicional que evoca uma versão renovada e inovada por meio de um processo que visa a reconstrução de identidades e da memória colectiva em culturas caracterizadas pelo hibridismo enquanto «paradigma invasor» (Madeira, 2008; Raposo, 2004). Trata-se de uma evidência de que a «festa carnavalesca» se tem vindo a transformar cada vez mais em espectáculo redescobrimo-se no binómio autenticidade/falsificação cultural e nos fenómenos de hibridização cultural (Raposo, 2004):

Umás vezes recriando o passado, sendo folclorizadas, outras passando por uma reinvenção cultural, estas performances culturais apresentam-se também enquanto “dinâmicos campos de batalha simbólica” (Raposo, 2009: 74) onde é possível competir pelo poder e prestígio. Assim sendo, o argumento de Raposo permite-nos uma aproximação ao fenómeno da emergência do lazer nas sociedades contemporâneas que acompanha um aumento das celebrações performativas, no sentido em que as performances culturais se transformaram numa base geradora de novos mitos, estilos de vida e mundividências, inserindo-se no circuito das indústrias contemporâneas e assumindo-se enquanto lugares por excelência para a análise das relações de poder (Raposo, 2009).

Mas, ao passo que germinam os frutos da viragem performativa no que diz respeito à análise da performance na cultura, rapidamente o interesse pela performance abalroava estas fronteiras, evocando-se desde logo uma distinção entre teatro e metateatro: enquanto Turner se focava nos

momentos de excepção, sobraçando o metateatro da vida social que influenciou teóricos portugueses como Raposo, Godinho, Madeira, Salgado ou Fradique, Goffman (2011 [1956]) e Debord (2003 [1967]) autopsiavam a performance quotidiana, originando uma outra ramificação dentro dos estudos da performance mais virada para a performance social.

1.1.2. A performance na sociedade

Na década de 50, em França, assistiu-se a um interesse sociológico pela performance por parte de alguns teóricos, entre os quais se destaca o sociólogo George Gurvitch que, em 1956, publica a sua *Sociologia do Teatro* (1956), na qual não só aborda a dimensão social do teatro, como destaca a relevância da performance no mundo social (Carlson, 2011). A par desta nova orientação em França, vários teóricos nos E.U.A. desenvolveram ideias semelhantes, entre os quais se destaca o sociólogo Erving Goffman que, na sua obra *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (2011 [1956]), constrói um modelo de estudo sociológico que tem como referência o teatro - a dramaturgia, como forma de interpretar a interação social. Na acepção Goffmaniana o «mundo social» é um «palco» e todos os indivíduos na ordem da interação são actores que desempenham papéis preestabelecidos socialmente de acordo com a expectativa da «plateia». Deste modo, é mobilizada uma «fachada social» enquanto equipamento expressivo empregue pelos indivíduos durante essa representação (Goffman, 2011 [1956]).

Goffman distingue assim «aparência», os “estímulos que funcionam no momento para nos revelar o *status* social do ator” (Goffman, 2011 [1956]: 31), de «maneira», “os estímulos que funcionam no momento para nos informar sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima” (Goffman, 2011 [1956]: 31). Refere ainda que, no campo da fachada, quase sempre esperamos uma compatibilidade entre «aparência» e «maneira». Contudo, Goffman demonstra-nos que estas podem ser mutuamente contraditórias:

“Quando um ator que parece ser de posição mais elevada que sua plateia age de maneira inesperadamente igualitária, íntima ou humilde, ou quando um ator vestido com o traje de uma alta posição se apresenta a um indivíduo de condição ainda mais elevada. Além da esperada compatibilidade entre aparência e maneira, esperamos naturalmente certa coerência entre ambiente, aparência e maneira” (Goffman, 2011 [1956]: 32).

Com isto, a contribuição goffmaniana evidencia as manifestações performativas da vida quotidiana no campo da fachada, sugerindo que a “fachada torna-se uma “representação coletiva” e um fato, por direito próprio” (Goffman, 2011 [1956]: 34). Mas se, de acordo com Goffman, o mundo social é um palco, então pode-se considerar que estamos inseridos numa «sociedade do espectáculo» na acepção do filósofo francês Guy Debord (Debord, 2003 [1967]).

Nesta época marcada por uma instrumentalização da arte tendo em vista fins de subversão e resistência e pela emancipação da «performance art», o filósofo e cineasta revolucionário Guy Debord, que liderava a Internacional Situacionista, um grupo de intelectuais saídos da decomposição do surrealismo e dadaísmo que criticavam a sociedade daquela época e defendiam uma «arte»

separada da «vida», publica, em 1967, a obra «A Sociedade do Espectáculo»¹¹, que haveria de influenciar os movimentos de «maio de 68»¹² (Dias, 2008).

Em «A Sociedade do Espectáculo», Debord defende que a vida em sociedade é um espectáculo, ou seja, uma representação de e sobre a realidade, promovida por um sistema capitalista que cria ambientes de encenação (Debord, 2003 [1967]):

“Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espectáculos. Tudo o que era directamente vivido se esvai na fumaça da representação” (Debord, 2003 [1967]:13).

A perspectiva debordiana, fazendo uso da metáfora teatral, abdica do seu conteúdo metafórico ao interpretar o espectáculo não como um modo de representação do mundo, mas como algo inerente ao próprio mundo:

“O espectáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e o seu instrumento de unificação. Enquanto parte da sociedade, o espectáculo concentra todo o olhar e toda a consciência. Por ser algo separado, é o foco do olhar iludido e da falsa consciência, a unificação que realiza não é outra coisa senão a linguagem oficial da separação generalizada” (Debord, 2003 [1967]:14).

Assim, o espectáculo torna-se a visão cristalizada do mundo e a afirmação da vida social enquanto aparência, sendo entendida pelo filósofo enquanto uma consequência da modernização das condições de produção, que culmina com uma perda da unidade do mundo, resultante da alienação do homem face aquilo que produz (Debord, 2003 [1967]). Como refere Debord, “o espectáculo é o capital a um grau de acumulação que se torna imagem” (Debord, 2003 [1967]: 27), assim esta acumulação de capital resulta na criação de um mundo, no qual a interação entre os indivíduos é mediada por imagens, transformando tudo o que é experienciado em representação (Idem). De acordo com esta perspectiva, o espectáculo resulta numa auto-representação do mundo que se sobrepõe ao próprio mundo real. Esta espectacularização do mundo manifesta-se nos média, na propaganda, nas interações pessoais ou nas actividades culturais enquadradas numa narrativa totalizante que legitima e é produzida pelo próprio sistema que reúne as condições de uma sociedade perfeita para ser governada, no sentido em que o espectáculo, sendo o «foco do olhar iludido», dispensa a verdade e oculta formas de dominação política (Debord, 2003 [1967]). Deste modo, a contribuição debordiana, evidenciada numa perspectiva marxista, passa por uma crítica ao fetichismo

¹¹ Em 1973, Debord converte a sua «Sociedade do Espectáculo» num filme ou, poder-se-ia dizer anti-filme com o mesmo nome. No filme, que serve de suporte à teoria do livro, é marcado pela dissociação entre imagem e som e, denunciando um cinema político, apresentou-se como uma forma de crítica à sociedade vigente. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q0AJ66Rb-1o>> [Consultado a 11 de Julho de 2016].

¹² O ano de 1968 é marcado por inúmeras transformações sociais e políticas, nomeadamente dentro do movimento estudantil em França. Em maio de 1968 vários estudantes de uma universidade dos arredores de Paris realizaram protestos reclamando mudanças políticas, culturais e sociais. A 3 de maio as autoridades encerram a Universidade de Sorbonne e os estudantes passam a reclamar a renúncia do então presidente Charles de Gaulle. O movimento passa a ter o apoio operário que, aproveitando a conjuntura, realizou a greve mais longa da história francesa. O movimento estudantil motivou outros movimentos revolucionários noutros países como na Alemanha ou em Itália, onde os estudantes criticavam a hegemonia de uma ideologia católica no que dizia respeito a temas como o aborto e divórcio. Nos Estados Unidos, assinalava-se uma época marcada pelo movimento negro e o assassinato de Martin Luther King, bem como por movimentações estudantis contra Guerra do Vietname. Também na América Latina, os jovens protestavam contra a ditadura então estabelecida, bem como no México se acendiam protestos por uma maior abertura política (Dias, 2008).

da mercadoria e à alienação, refletindo, tal como Goffman, uma ideia do mundo como palco onde os indivíduos assumem e descartam papéis, bem como perpetua uma interpretação do espetáculo como expressão de uma vida falsificada, retomando a mais antiga crítica platónica relativa ao teatro¹³.

Também dentro desta perspectiva goffmaniana/debordiana, é possível enquadrar a teorização de Georges Balandier acerca da encenação do poder político. Um dos maiores contributos do antropólogo francês é precisamente o conceito de «teatrocracia do poder», emanado da sua obra *O poder em cena*, publicada em 1980. Para o antropólogo a «teatrocracia» trata-se de um dispositivo de poder que visa produzir efeitos ilusórios como no teatro, onde “o grande ator político comanda o real através do imaginário” (Balandier, 1982:6). A «teatrocracia» governa a partir dos bastidores e está por detrás de todas as organizações de poder:

“Um tribunal teatral para todas as manifestações da existência social, notadamente as do poder: os atores políticos devem pagar seu tributo quotidiano à teatralidade” (Balandier, 1982:6).

Na perspectiva de Balandier é através da encenação que o poder político obtém a subordinação, pois um poder que se exerça através da força manifesta-se débil no sentido em que não necessita de legitimação e reconhecimento pela classe dominada, por sua vez irá encontrar sempre uma maior força de revolta. Deste modo, para que o poder se veja legitimado e permaneça é necessário dar-lhe uma aparência diferente do que este é na sua essência (Balandier, 1982).

Atendendo a que o imaginário ilumina o fenómeno político, o controlo social mantém-se através de uma produção de imagens e manutenção de símbolos num quadro cerimonial onde o governante se apresenta enquanto um actor político com associação a uma ritualização de conquista e legitimação de poder, pois apenas numa representação idealizada o governante poderá corresponder às características míticas que os subordinados desejam encontrar neste. A subordinação permite-se então através da sacralização dos símbolos, de cerimónias e espectáculos e das dramatizações dos agentes do poder (Balandier, 1982). Assim, a verdade do poder localiza-se:

“No substrato das grandes mitologias mais do que no saber produzido pela sua própria ciência” (Balandier, 1982:5).

Deste modo, o «mito do herói» é o exemplo máximo da teatralidade política, uma vez que reclama uma dimensão mais «espetacular» do que rotineira, obtendo assim um grande poder de mobilização. Poder este que se vê amplamente reconhecido durante as crises políticas, quando alcança o auge da sua força dramática (Balandier, 1982).

Balandier acrescenta ainda que nos governos democráticos as potencialidades dramáticas parecem menos intensas quando comparadas com regimes totalitaristas, assentes mais visivelmente na representação política na qual o mito da unidade sobressai. No entanto, mesmo em democracias, essa representação pode ser observada nas eleições, onde as técnicas de publicidade fornecem meios relevantes na encenação da «dramaturgia democrática». De modo a obter subordinação, o

¹³ A recusa ao teatro para Platão prende-se com o facto de esse “fazer passar as ficções por realidade” (Monteiro, 2010: 78), se descentrar do orador para ter a função de agradar ao espectador, e ter uma estreita relação com as emoções, isto é, por permitir que se abram “emocionantes brechas por onde a razão se pode perder” (Ibidem).

poder representa-se como a própria imagem da sociedade que governa de modo a devolver uma imagem idealizada dessa mesma sociedade. O Estado transforma-se, então, em «espectáculo», num teatro de ilusões (Balandier, 1982).

Assim sendo, a maior contribuição de Balandier para a discussão em torno da performance alicerça-se na ideia de uma construção teatral do social e das estruturas políticas, no sentido em que as relações sociais, enquanto mecanismos específicos para manter as estruturas do poder, e as diferenças hierárquicas entre os governantes e os governados se estruturam e reforçam por meio de performances (Balandier, 1982).

1.1.2. A performance na linguagem

Foram vários os teóricos que procuraram por uma articulação entre a antropologia e performance para além da teatralidade, evidenciando-se um desdobramento para o campo da linguística no âmbito das etnografias da fala e dos estudos das performances narrativas (Raposo, 2013). Surgem então linguistas como John Austin que exploram os chamados actos de fala (speech acts), entendidos como declarações performativas que, para além de enunciarem coisas, fazem coisas (Austin, 1990).

Criticando o antigo pressuposto filosófico, que entendia que a função de uma declaração seria apenas descrever um estado de coisas ou declarar um acto, Austin toma como exemplo uma cerimónia de casamento para nos demonstrar que, quando o noivo diz diante do altar «Aceito, esta mulher como minha legítima esposa» não está a descrever um acto, mas sim a praticá-lo. Querendo com isto afirmar que, ao dizer «Aceito», o noivo não está a relatar um casamento, mas a casar-se (Austin, 1990). A este tipo de proferimento, o autor dá o nome de sentença performativa ou, de forma abreviada, «performativo», evidenciando assim a performatividade da fala:

“Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês to perform, verbo correlato do substantivo "ação", e indica que ao se emitir o proferimento está - se realizando uma ação” (Austin, 1990: 25).

Acrescenta ainda que o performativo tem de implicar sempre uma circunstância, pois este será sempre vazio ou nulo se “dito por um ator no palco, ou se introduzido em um poema, ou falado em um solilóquio” (Austin, 1990: 32). Tomando ainda como exemplo o acto do matrimónio, se o noivo ainda está casado com alguém vivo, que é são e de quem não se divorciou, nesse caso o acto é considerado nulo (de acordo com a religião cristã). Contudo, ainda que um acto seja considerado nulo não significa que nada tenha sido feito, pois através dele, neste exemplo, pode-se ter cometido bigamia. Deste modo, Austin assume que «Dizer é fazer» e que a fala preenche também uma função performativa (Austin, 1990).

Já Noam Chomsky ao distinguir “competência (o conhecimento que o falante-ouvinte tem da sua língua) e desempenho (o uso real da língua em situações concretas)”¹⁴ (Chomsky, 1970: 6), aproxima-nos de uma noção de performance linguística como modo de pensar a relação entre os actores sociais e as expressões por estes utilizadas. Neste sentido, “qualquer testemunho de fala

¹⁴ Tradução minha.

natural demonstrará inúmeros falsos arranques, desvios à regra, mudanças de plano a meio do caminho, entre outros”¹⁵ (Chomsky, 1970: 6), que Chomsky considerará a execução performativa da fala. Para além destes lapsos, hesitações e desordens linguísticas que passam a ser entendidos num sentido performativo por contraste à estrutura organizadora da língua, investigações mais recentes (ver Langdon, 2013) demonstram-nos como os recursos simbólicos e metalinguísticos também podem preencher uma função performativa.

1.1.3. A performance da corporeidade do actor

Se, tal como evidenciei anteriormente, Victor Turner se focava mais na forma dramática ou performativa das erupções sociais e culturais, concebendo-as de um modo discursivo, Eugénio Barba, um influente diretor de teatro experimental do final do século XX, demonstra-nos como o conhecimento cultural está muito mais relacionado com a prática do que com o discurso, marcando os Estudos da Performance com uma perspectiva que defende um retorno ao «corpo» na teoria antropológica.

Eugénio Barba enquanto diretor teatral decidiu sediar a sua companhia experimental na cidade dinamarquesa de Holstebro, na qual foi desenvolvendo produções e pesquisas num campo ao qual chamou «Antropologia Teatral», sendo que em 1979, decide criar o ISTA, *International School of Theatre Anthropology* (Carlson, 2011). No entanto, a antropologia teatral de Barba, ao contrário dos Estudos da Performance, não se foca no estudo das tradições performativas no seu contexto sócio-cultural e muito menos utiliza uma lente teórica performativa na análise dos fenómenos humanos, mas trata-se antes do estudo de um «comportamento cénico pré-expressivo» no qual assentariam os diferentes géneros, papéis e tradições culturais, procurando assim por princípios comuns de performance (Barba, 1995).

Empreendendo a sua antropologia teatral face a uma antropologia que “não procura descobrir leis, mas estudar regras de comportamento” (Barba, 1995: 7), Barba defende a existência de princípios similares em representações diferentes e procura compreender em que consiste a linguagem do actor:

“A antropologia teatral é, portanto, o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação” (Barba, 1995:8).

Partindo de uma análise comparativa entre o teatro oriental e o teatro ocidental, Eugénio Barba defende que existe um nível de organização comum a todos os actores, entendido como pré-expressivo. Assim, o director teatral procura definir como campo da Antropologia Teatral o modo como se torna a energia do actor viva cenicamente, ou seja, “como o actor pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador” (Barba, 1995: 188). Este substrato pré-expressivo está incluído no nível de expressão e encontra-se na raiz de todas as técnicas de representação, pelo que os princípios que governam a pré-expressividade seriam universais (Barba, 1995).

¹⁵ Tradução minha.

Assim, para Barba, cada performance implica um conjunto de princípios pré-expressivos, tais como equilíbrio, oposições e equivalências, que orientam a conduta corporal e a energia vital e que compõem o «bios» e a «presença» extracotidiana do actor em cena, permitindo ao corpo dos actores transcender a sua função quotidiana enquanto meros comunicadores de mensagens (Barba, 1995). Interessado na utilização que os teatros e os actores teatrais fazem desses princípios pré-expressivos, Barba ambicionava “prestar um serviço tanto para o ator ocidental quanto para o ator oriental, para os que têm uma tradição codificada, e para os que sofrem pela falta de uma” (Barba, 1995: 9). Posto isto, a maior contribuição de Barba para os estudos antropológicos caracteriza-se por um grande enfoque no processo ao invés do «produto teatral», nos «actores teatrais» em detrimento dos «actores sociais» e no retorno ao «corpo», à experiência vivida e à interação sujeito/objecto. A partir das suas teorizações compreende-se que o espectador entende a performance não através da sua encenação, da sua estrutura cultural, mas através de um conjunto pré-cultural de reacções fisiológicas universais, ou seja, através do reconhecimento de uma organização básica do corpo do performer entendida como pré-expressiva. Barba propõe, deste modo, que a função da antropologia do teatro seja o estudo destes princípios físicos gerais da pré-expressividade (Barba, 1995).

Ainda, no que diz respeito a uma análise do corpo na antropologia merece destaque a contribuição de Marcel Mauss no âmbito de uma antropologia do corpo. Em 1936, o sociólogo francês no seu ensaio *As técnicas do corpo* (1936) defendia que o corpo se apresentava como imagem da sociedade, constituindo as «técnicas corporais» de cada cultura, ou seja,

“as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (Mauss, 1935).

Mauss argumenta que não existe um tipo de comportamento natural, mas toda a acção transporta consigo a marca de uma aprendizagem. As técnicas corporais enquanto formas corpóreas dinâmicas e gestos específicos pressupõem então uma construção imposta pelo exterior, na qual o corpo assimila, apreende e memoriza através da imitação ou de uma aprendizagem e treino rigorosos. Neste sentido, defende que o estudo das técnicas corporais deveria ser percebido dentro de uma análise dos sistemas simbólicos (Mauss, 1935). Para Mauss, o corpo não possui uma «expressão natural», uma vez que envolve sempre uma dimensão social. É partir destas teorizações que a antropologia do corpo se começa a antever, embora só se venha a constituir enquanto campo de estudo na década de 70/80, destacando-se a teoria simbolista de Mary Douglas ou as contribuições teóricas de Michel Foucault.

Mary Douglas, em *Símbolos naturais* (1978 [1970]), cruza as teorias de Mauss acerca do modo como cada sociedade modela as suas técnicas corporais com os sistemas simbólicos de percepção da sociedade, apresentando as técnicas corporais enquanto «microcosmo da sociedade». Neste sentido, e resgatando de forma crítica a sociologia durkheimiana e o estruturalismo levi-straussiano, Douglas argumenta que as formas de controlo corporal se constituem como um modo de expressão do controlo social (Citro, 2012). O corpo social determinaria assim a percepção que temos do corpo físico, constantemente modificado por categoriais sociais através das quais se conserva uma determinada visão da sociedade. Neste sentido, o corpo transforma-se num meio de expressão

sujeito a limitações, de tal forma que as formas que este adopta em movimento e em repouso expressam determinados aspectos da pressão social. Ainda na acepção da antropóloga britânica, todas as categorias culturais a partir das quais se compreende o corpo, encontram-se em concordância com as categorias pelo meio das quais compreendemos a sociedade (Douglas, 1978).

Douglas argumenta ainda, contrapondo a teoria de Mauss que não reconhecia a existência de um comportamento natural, que é possível considerar:

“una tendencia natural a expresar determinado tipo de situaciones por medio de un estilo corporal adecuado a ellas. Esa tendencia puede calificarse de natural en tanto que es inconsciente y se obedece a ella en todas las culturas” (Douglas, 1978: 93).

Douglas entende assim a «expressão natural» como uma resposta a situações sociais culturalmente definidas, reiterando que a «expressão natural» seria então culturalmente determinada (Douglas, 1978). Argumenta ainda que o corpo enquanto meio de expressão seria limitado pelo controlo que o sistema social exerce sobre este e, assim sendo, o próprio abandono do controlo corporal no ritual pode ser entendido como uma resposta à exigência expressa pela experiência cultural (Douglas, 1978). E se o corpo enquanto meio de expressão se vê constrangido pelas exigências impostas pelo sistema social, quanto maior for o controlo social mais restrito é também o controlo corporal. Por outro lado, quanto maior é a pressão por parte do sistema social, mais facilmente se tenderá a descorporizar as formas de expressão.

“El cuerpo físico es un microcosmos de la sociedad, que se enfrenta con el centro de donde emana el poder, que reduce o aumenta sus exigencias en relación directa con la intensificación o relajamiento de las presiones sociales” (Douglas, 1978: 97).

O «corpo físico», enquanto um objecto natural moldado pelas forças sociais, seria então restringido pelo «corpo social», no qual a cultura traduziria as propriedades fisiológicas do corpo num «sistema de símbolos naturais». Neste sentido, o controlo social impõe-se ao corpo físico constrangendo-o a agir de determinadas formas, transformando-o num símbolo da situação social. Resgatando a teoria do Van Gennep dos ritos de passagem, (Van Gennep, 1978), Douglas demonstra como determinadas variações da conduta simbólica tendem a reproduzir uma situação social. Nos ritos de passagem, destaca-se uma forma processual comum em todas as cerimónias de transição, tal como Turner apontou para o drama social. Quando se passa de um status social para outro utilizam-se símbolos de transição, sendo que a experiência social da desordem presente na anti-estrutura é expressa através de símbolos de subversão, impureza e perigo, sendo este fenómeno transcendente aos limites de diferentes culturas, o que o transforma numa forma simbólica natural (Douglas, 1978).

Douglas demonstra-nos, a título ilustrativo, como o riso, enquanto função fisiológica, é determinado pela situação social, uma vez que o corpo social determina o grau em que o corpo físico pode rir-se. Quanto menos restrições sociais, mais livre o corpo está para rir em voz alta. Assim, quando em determinada situação social surge uma possibilidade de subversão ao sistema dominante, o riso constitui-se como uma forma de expressão natural dessa possibilidade, refletindo assim a situação social. Posto isto, os símbolos naturais constituem-se como veículo de expressão da relação entre o indivíduo e a sociedade, sendo que a percepção do corpo enquanto meio de

expressão só poderá ser devidamente entendida mediante a leitura da tensão entre «copo social» e «corpo físico» (Douglas, 1978).

Mas o corpo deixaria de ser compreendido como um mero símbolo da estrutura social em geral, com as teorias de Michel Foucault (1987) que vêm agitar os estudos sobre o corpo, ao evidenciarem o modo como os discursos sociais constroem e legitimam determinadas representações do corpo ao instaurarem formas subtis de disciplina através práticas institucionais e educativas (Furtado e Lima, 2016).

Em *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (1987), o filósofo francês Michel Foucault evoca o célebre conceito de «corpos dóceis» como epíteto para uma percepção do corpo como matéria de modulações empreendidas por técnicas disciplinares e de biopolítica (Foucault, 1987):

“É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 1987:163).

Evidencia-se, assim, o corpo como objecto e alvo de poder, um corpo que obedece, que se manipula, modela e treina, um corpo maleado em esquemas de docilidade, sujeito a métodos que permitem um controlo minucioso sobre as suas operações:

“O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos dóceis” (Foucault, 1987: 164).

Estabelecem-se processos de disciplinação que caracterizam o actual momento histórico, entre os quais se destaca o «governo humanitário» (Agier, 2012^a), e uma arte do corpo alicerçada num mecanismo que opera num sentido de docilidade-utilidade - tanto mais obediente quanto é mais útil. O investimento político no corpo afirma-se como uma nova «microfísica» do poder onde a “disciplina é uma anatomia política do detalhe” (Foucault, 1987: 166). O corpo é deste modo entendido como matéria que sofre as acções do poder, sendo ele próprio um instrumento de *mise-en-scène* das relações de poder que se encontram num campo de forças entre o controlo e a resistência a esse controlo. Neste sentido o corpo afirma-se como um lugar de tensão e embates, transformando-o num lugar privilegiado para análise do poder.

Já o antropólogo português Miguel Vale de Almeida demonstra-nos como, partindo do pensamento de Michael Jackson, a subjetividade se encontra localizada no corpo. Neste sentido, vai contra a posição simbolista ao evidenciar que o corpo não é um mero reflector da sociedade, tal como evidenciado por Douglas e Durkheim, mas constitui-se a si próprio como “body subject” (Vale de Almeida, 2004: 3):

“O próprio conhecimento derivaria da empatia e do envolvimento prático e sensual – e não de princípios gerais. O uso mimético do corpo seria a base para alcançar o sentimento de viver em comum com os outros” (Vale de Almeida, 2004: 3).

Argumenta ainda que a questão do corpo se constitui enquanto desafio para um engajamento no momento histórico em que este se encontra, apelando, nesse sentido, a uma política da vida,

como sustentado por Anthony Giddens (Vale de Almeida, 2004). O corpo transforma-se, assim, num terreno privilegiado no âmbito das disputas em torno das novas identidades pessoais, preservação de identidades históricas, reivindicação de híbrido culturais ou recontextualização locais com tendências globais (Vale de Almeida, 2004).

Se na recente teoria social, o corpo se encontra associado às teorias de Foucault em torno da emergência do poder disciplinar na modernidade, Vale de Almeida recorre a Giddens e critica esta teoria por não considerar a relação entre corpo e agência. Ainda, a sua análise em torno das teorias do corpo passa também pela referência a Mauss, evidenciando o modo como o corpo se insurge enquanto objecto de técnica e meio técnico, destacando a natureza subjectiva da técnica. Recorre, neste sentido, a Bourdieu para argumentar que a noção de «habitus» não designa apenas uma colecção de práticas, mas um sistema de disposições, princípio inconsciente e colectivo que se impõe na estruturação das práticas e representações. Conclui, assim, que Bourdieu foi uma das fontes de inspiração, ao lado de Merleau-Ponty, da proposta de Csordas da incorporação (*embodiment*) enquanto novo paradigma na antropologia (Vale de Almeida, 2004).

O corpo passa, deste modo, a ser entendido enquanto uma construção cultural e um produtor de cultura, de signos, como referia Csordas, “o corpo não é um objeto a ser estudado em relação à cultura, mas é o sujeito da cultura” (Csordas, 2008: 102). Deste modo, nada evidencia mais esta relação que a corporeidade constrói com a cultura do que o contexto artístico. Nas artes o corpo é imagem e discurso, alegoria, enuncia pensamentos, é um produtor de comunicação.

O corpo que dança e representa insere-se num contexto social, cultural e político, adquirindo significados. Um corpo nunca é neutro e nesse sentido transforma-se num mediador de discursos, percepções e representações do imaginário social percebido a partir das suas acções (Mortari, 2013). É neste sentido que a presente dissertação pretenderá estabelecer uma associação entre a dança/teatro ou o corpo de quem dança e as manifestações sociais, políticas e culturais dos agentes humanos, uma vez que a própria dança, ao longo de diversas épocas, tanto foi um instrumento de poder de ideologias dominantes, como um lugar de actuação enquanto veículo de contestação político-social por parte de quem ousava criticar, propor novas mundivivências e modos de se relacionar com o mundo. Assim sendo, o corpo ao dançar posiciona-se sempre politicamente.

Pode-se então considerar que a viragem performativa da antropologia direciona-se para uma análise da «sociedade do espectáculo», marcada por uma performance do mundo social em que toda a actividade humana é performativa, inclusive os recursos linguísticos, e as relações sociais são mediadas por performances que procuram as suas manifestações no campo da «fachada» (Schechner, 2006; Goffman, 2011). Estas contribuem para legitimar as estruturas do poder através de uma «teatrocracia» que sustenta o fosso entre governantes e governados (Balandier, 1982). Uma sociedade onde irrompem episódios de conflito e de tensão - «dramas sociais» (incluindo fontes de forma estética) -, que se apresentam como um «metateatro», um espaço simbólico de representação da realidade social que permite aos actores sociais estarem à «margem» da sociedade e recorre à inversão de papéis. Neste sentido, torna-se um espaço simultaneamente reflexivo onde as estruturas de experiência grupal são copiadas, desmembradas e ressignificadas (Turner, 1986) e onde se

estabelece uma forte relação entre performance e política, na qual a temática do corpo enquanto instrumento político se evidencia.

Esta relação predomina na teoria portuguesa da performance cujo enfoque, por um lado, explora as relações entre ação, atuação e encenação, com incursões no campo da memória, política e resistência e que procura abrir caminho para uma «antropologia da liminaridade» (Fradique, 2014), destacando-se a mobilização de conceitos como «liminaridade», «ritual» ou «drama social»; e, por outro, resulta de uma abordagem interdisciplinar que procura introduzir o conhecimento científico na construção das expressões artísticas e vice-versa, procurando, assim, uma mobilização dos registos criativos, como a performance, instalação, vídeo-art, etc., na produção do conhecimento antropológico. É possível, neste sentido, entender o campo conceptual da antropologia da performance como um *“No Performance Land?”*¹⁶, uma vez que tal interpelação remete desde logo para um campo de estudos que foge a uma focagem definitiva e se caracteriza por uma permanente redefinição. O território da performance constitui-se, deste modo, como uma «terra de ninguém» que é caracterizada não por uma ausência de sujeito, mas por um sujeito pluralizado. Este é, como definia Geertz a respeito da etnografia, “um manuscrito estranho e desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos” (Geertz, 1978: 20), terreno transdisciplinar que se constitui quase como uma «anti-disciplina» (Fradique, 2014).

Em suma, o edifício teórico apresentado procura reafirmar a antropologia da performance como uma «terra de todos», uma manta de retalhos complexa que abrange as mais diversas perspectivas e posicionamentos e que só pode ser compreendida através de uma abordagem interdisciplinar e politicamente comprometida que passa por uma compreensão do mundo dentro de uma simbiose que cruza performance e política, na qual se torna relevante analisar a relação que esta estabelece com as formas de subversão e resistência ao poder.

CAPÍTULO II - A CRISE MUNDIAL DE REFUGIADOS NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS: PARA UMA PROBLEMATIZAÇÃO DO MUNDO SOCIAL

Damasco mede o tempo não pelos seus dias e meses e anos, mas pelos Impérios que viu crescer, prosperar e desintegrarem-se em ruínas (Twain apud Chagas, 2014).

Cada vez mais as práticas artísticas contemporâneas têm como foco temático a actual conjuntura político-social europeia, caracterizada pela escalada do Jihadismo global, que tem adquirido uma maior visibilidade nos últimos anos com a expansão do *DAESH*, e do «terrorismo insurgente» (Galito, 2013)¹⁷; pela Guerra Civil Síria (2011 - presente) e consequente crise mundial de

¹⁶ O início desta reflexão parte do encontro *“No Performance Land?” entre a teoria e a prática*, o primeiro encontro internacional sobre performance realizado em Portugal, que decorreu em Lisboa, de 15 a 27 de Abril de 2011. O encontro foi organizado pelo CRIA em colaboração com a Culturgest, tendo como objectivo primordial interrogar o lugar da performance na contemporaneidade, bem como explorar as articulações entre a Antropologia e os Performance Studies. É neste primeiro encontro que se abre à discussão o terreno da antropologia da performance como uma «terra de ninguém».

¹⁷ O ressurgimento cultural, social e político do islamismo acompanha uma consequente rejeição dos valores e instituições ocidentais, bem como uma exacerbada defesa do universalismo por parte do ocidente, e o

refugiados que nos confrontam com uma crescente violação dos direitos humanos tanto no seio das sociedades em conflito armado, como nas que se deparam com vozes de culturas dissonantes, evidenciadas nas novas sociedades multiculturais, nas quais a instrumentalização dos direitos humanos se vê cada vez mais declarada, fazendo com que os conceitos de «orientalismo» e «choque de civilizações» regressem à arena política (Huntington, 1993; Said, 1978).

O conflito na Síria teve início em 2011, como resultado das «Primaveras árabes», levantamentos populares contra os regimes ditatoriais no Oriente Médio e norte da África que tiveram início a 18 de dezembro de 2010 quando o tunisiano Mohamed Bouazizio ateou fogo às suas vestes imolando o próprio corpo em forma de protesto contra a corrupção e repressão policial (Andrade, 2011), desenvolvendo-se dentro de um paradigma em que a violência deixou de se subordinar ao poder para ela própria passar a ser um fim (Arendt, 2014). O declínio do poder do governo sírio abriu espaço à violência, tanto do próprio governo sobre a população numa tentativa de manter o poder, como pelos grupos de libertação e pelo *DAESH*. Posto isto, a guerra civil que assola a Síria, com uma posição estratégica no Médio Oriente, resultou numa crise humanitária a nível mundial.

A crise teve início quando a «Primavera Árabe» serviu de inspiração a activistas e civis sírios que desafiaram a ditadura no comando do país. O presidente da República Árabe Síria, Bashar al-Assad, recusou-se a renunciar ao comando, fazendo algumas concessões como o fim do «Estado de Emergência» em vigor há 48 anos no país, uma nova Constituição e eleições multipartidárias¹⁸. Apesar das concessões, a oposição continuou a exigir a sua demissão, cujos motivos remontam à própria formação do Estado Sírio (Furtado, 2014)¹⁹.

«fundamentalismo islâmico», entendido enquanto um islamismo político, surge dentro desta revitalização mais extensa de um islamismo que procura nas suas manifestações políticas uma visão da sociedade perfeita e a rejeição dos poderes existentes e do Estado-Nação (Huntington, 1993). O processo de islamização política viu-se concretizado através do controlo de sindicatos de estudantes e organizações semelhantes mediante o surto de fundamentalismo islâmico que abalroou o Egipto, Paquistão e Afeganistão nos anos 70. Mas apesar de nas décadas de 70 e 80 uma onda democrática ter avassalado o mundo, esta teve repercussões bastante limitadas nas sociedades muçulmanas, nas quais os governos fundamentalistas islâmicos subiram ao poder. A grande força desses movimentos era a debilidade das forças alternativas de oposição e o facto de se apresentarem como a única alternativa viável aos regimes vigentes e às alternativas de oposição, uma vez que os grupos de oposição liberais e democráticos nas sociedades muçulmanas estavam confinados a intelectuais ou pessoas com ligações ocidentais e os movimentos esquerdistas e comunistas haviam ficado desacreditados pelo colapso da União Soviética e do comunismo internacional (Huntington, 1993). Ainda, durante a Guerra Fria, governos como os da Turquia, Israel, Jordânia ou Egipto incentivaram os fundamentalistas islâmicos precisamente como contra-oposição aos movimentos comunistas ou nacionalistas, para além de que um dos impulsos ao fundamentalismo islâmico prende-se também com a falta de legitimidade dos Estados no mundo árabe que, com o fim do império otomano e início do imperialismo europeu, se traduz em fronteiras que muitas vezes não coincidem com os grupos étnicos, como é o caso dos curdos e beduínos (Huntington, 1993). Essa inexistência de um Estado-núcleo islâmico contribui para conflitos internos e externos, daí que o fundamentalismo islâmico se insurja como uma ideologia que rejeita o estado nação e procura defender uma unidade do Islão (Huntington, 1993).

¹⁸ Em junho de 2014 foram realizadas eleições para presidência que deram novamente a vitória ao ditador Bashar Al-Assad, sendo que as votações realizaram-se em zonas sob o controlo do Exército o que impediu a maioria da população de votar (Furtado, 2014).

¹⁹ A independência da Síria deu-se em 1946, mas viu-se confrontada com uma política colonial francesa que enfraqueceu a unidade árabe, ao instaurar divisões no seio do Estado Sírio representadas, por um lado, pela minoria alauita (20% da população), e por outro, pela maioria sunita (80% da população). Isto resultou em que existisse sempre uma disputa étnica e religiosa pelo poder durante a formação do Estado Sírio. Em 1958 o Estado Sírio uniu-se ao Egipto para criar a «República Árabe Unida» no intuito de formar uma «nação pan-árabe», que favorecesse a unificação das nações árabes do Médio Oriente. Mas, em 1960, na sequência de

O regime de Bashar Al-Assad apresenta-se enquanto alauíta, não representando a maioria da população, o que resultou em manifestações civis que reivindicavam por democracia. A resposta de Bashar Al-Assad caracterizou-se por repressões violentas contra os manifestantes e controle da população, inflamando a vontade do povo em derrubar o governo e abrindo campo à insurgência e envolvimento de várias frentes rebeldes no conflito: militares desertores, grupos islamitas como a Irmandade Muçulmana do Egito, grupos radicais como a Frente Al-Nusra (braço da rede terrorista da AlQaeda), o Exército Livre Sírio, alguns dissidentes curdos e o Estado Islâmico do Iraque e do Levante. Apesar da insurgência contra o governo ditatorial de Bashar Al-Assad, a diversidade de interesses e posturas dos vários grupos insurgentes dificulta uma união da oposição, o que leva a que o regime ditatorial se perpetue, sendo apoiado por vários grupos e originando um prolongamento do conflito. O presidente mantém o apoio de parte da população, das Forças Armadas, de instituições associadas ao nacionalismo e baathismo, das Brigadas Baath (uma milícia criada a partir do Partido Baath para se contrapor ao rebeldes), do Exército do Povo (um antigo braço militar do Partido Baath), e da Força Nacional de Defesa (uma guarda nacional organizada especialmente para a guerra).

O conflito, com a oposição a ocupar sempre os territórios onde o exército de Assad não está instalado, resultou na destruição generalizada das cidades sírias, centenas de milhares de mortes e um enorme número de refugiados e deslocados internos. Ainda, o aumento da capacidade e das áreas sob a influência do Estado Islâmico, que começa a atacar todas as facções de forma a implementar o seu califado, resultou num envolvimento internacional nas várias frentes de combate (Andrade, 2011). Desde então, atendendo à proliferação de crimes, assassinatos, torturas e violações dos Direitos Humanos, tanto por parte do governo como dos rebeldes, a Organização das Nações Unidas tentou aprovar uma imposição de sanções à Síria. Contudo, a Rússia e a China, aliados de Assad, usaram o seu poder de veto de modo a evitar uma intervenção militar (Furtado, 2014).

O envolvimento internacional revela a ampliação da crise, envolvendo cada vez mais actores, bem como por um momento de inflexão, perigo e suspense que permite revelar um verdadeiro «estado de coisas» (Turner, 2008). Neste estágio, assistimos também, desde 2015, a uma crise mundial de refugiados, caracterizada por um forte fluxo migratório de pessoas que procuram fugir ao horror da guerra e encontrar asilo na Europa, atravessando o Mediterrâneo, o que impeliu a uma consciencialização e mobilização política à escala mundial para o drama que assolava a Síria, Líbia, Afeganistão, Eritreia e Iraque (Marcelino, 2012). Assim, numa Europa confrontada com a maior crise de refugiados desde a Segunda Guerra Mundial (1939-1945)²⁰, o exercício do «biopoder» reafirma-se como linha de força na arena política dos Estados-nação:

“Le biopouvoir est un ensemble d’instruments de pouvoir informés par des connaissances

vários golpes de Estado, a minoria alauíta viu-se novamente favorecida. O Partido Baath (alauíta), encabeçado por Hafez al-Assad, opôs-se à unificação entre a Síria e o Egito encabeçando um golpe de Estado que conduziu Hafez al-Assad ao poder, em 1970, no qual permanece até ao ano de 2000 quando falece, sendo sucedido pelo seu filho Bashar Al-Assad que perpetua um regime ditatorial (Furtado, 2014).

²⁰ As fronteiras entre a Grécia e a Turquia foram ficando cada vez mais saturadas enquanto destino em massa dos fluxos migratórios despoletados pelas «Primaveras Árabes, tornando-se o ponto de entrada mais problemático da Europa em 2010 e passando para segundo plano com o eclodir da crise de refugiados despoletada pelo conflito na Síria (Marcelino, 2012).

spécifiques appliquées à des «populations»... C'est une «technologie du pouvoir» nourrie de savoirs experts et dont la généralisation installe la «société de contrôle» sur les individus et à toutes les échelles" (Agier, 2012c: 5-6).

O «biopoder», alicerçando-se no conceito de «vigilância», institucionaliza-se através de técnicas disciplinares resultando na produção de «corpos dóceis», corpos presos em limitações, proibições ou obrigações (Foucault, 1987). Neste exercício do «biopoder», evidencia-se uma ausência da figura do cidadão democrático. As sociedades democráticas resolveram afastá-lo, remetê-lo para as margens e fronteiras, «suas» pela proximidade desse «outro» que é o estrangeiro, o refugiado, o migrante a quem deveria ser dado um tratamento de exceção. Visto como indesejável, este «outro» é gerido por aquilo a que Michel Agier denominou como «Governo Humanitário», uma máquina política que controla as fronteiras e os espaços e cuja intervenção se situa num não-lugar entre a fronteira e aquilo que está fora do Estado-Nação. Trata-se de um deslocamento da soberania política e territorial, uma forma de governo indireto e distante que garante o afastamento dos sujeitos indesejáveis:

“É a gestão desse “outro”, do estrangeiro indesejável e sem cidadania, que o governo humanitário se dedica, uma situação de poder sobre a vida que é sempre percebida como uma situação de exceção” (Agier, 2012a: 19).

Também Bauman faz referência à forma de produção da localidade (Appadurai, 1996) nestes locais, caracterizando-os como lugares distantes, meros repositórios de lixo humano, ou seja, de pessoas “sem função útil a desempenhar na terra em que chegam onde permanecerão temporariamente e sem a intenção ou esperança realista de serem assimilados e incluídos no novo corpo social” (Bauman, 2007 [1925]: 47), um lugar temporário que se torna permanente, onde os refugiados “estão separados do resto do país que os hospeda por um véu de suspeita e ressentimento invisível, mas que ao mesmo tempo é espesso e impenetrável” (Bauman, 2007 [1925]: 51).

Numa conjuntura marcada por um exacerbado fluxo migratório, é possível aplicar este «governo dos indesejáveis» (Agier, 2012a) à actual situação do Mediterrâneo que durante muito tempo foi interpretado, numa visão orientalista, como um espaço mítico e se torna agora na rota migratória mais mortal do mundo, num espaço de exceção que carrega uma enorme «violência estrutural», definida não tanto pela intenção de causar dano, mas pela anulação e invisibilidade dos agentes humanos, que tem impactos sobre os migrantes, os habitantes de zonas fronteiriças, os locais de fronteira e sobre as representações da alteridade e identidade, bem como funciona como um lugar de legitimação de «crimes de paz²¹» e de exercício de «biopoder» (Ritaine, 2015).

Embora o conflito sírio viesse a tomar proporções cada vez mais aglomerantes e apesar das inúmeras queixas realizadas por organizações de direitos humanos no terreno que alertavam para um desastre humanitário, a União Europeia não tomou quaisquer medidas na ajuda aos civis sírios. Em consequência, a principal rota de imigração ilegal transformou-se na rota do Mediterrâneo Central, onde se evidencia a ilha italiana de Lampedusa, que pela travessia do Mediterrâneo se situava a

²¹ Refere-se a formas de violência institucional que, exercidas por burocracias sociais em nome da antecipação dos riscos, cuja função é servir a conservação do sistema social (Ritaine, 2016).

apenas 150 km do Norte de África (Marcelino, 2012)²². Contudo, apesar dos sucessivos naufrágios e milhares de «mortos pela política» do Mediterrâneo (Ritaine, 2016), as reações à situação do Médio Oriente não se haviam feito sentir até há relativamente pouco tempo, quando a criança Aylan morreu afogada e apareceu na costa turca ou um caminhão nos colocou perante o tráfico de seres humanos na Europa Central (Ferrero-Turrión, 2016). A intervenção mediática permitiu uma maior consciencialização e responsabilização por parte dos Estados e população em geral em torno daqueles que Bauman denomina como “produtos da globalização, a mais completa epítome e encarnação de seu espírito de fronteira” (Bauman, 2007 [1925]: 44) e nalguns casos pressionando as autoridades no sentido de se encontrar uma solução para estes imigrantes. Mas, se a resposta da União Europeia passou pela vigilância marítima e fechamento de fronteiras, as respostas da sociedade civil à crise de refugiados reviu-se no impacto que a informação veiculada pelos *média* teve na opinião pública (Marcelino, 2012).

Numa sociedade do espectáculo em que a interação é mediada por imagens de tal forma que os meios de comunicação em massa alienaram o homem e converteram a sociedade numa representação de e sobre a realidade, criando ambientes de encenação (Debord, 2003), os noticiários, o cinema e as séries televisivas apresentam-se como um terreno fértil para a proliferação de representações orientalistas acerca dos refugiados, do terrorismo e da dicotomia Ocidente/Oriente procurando na maior parte das vezes uma manipulação dos medos sociais que contribuem para diabolizar os migrantes, legitimar os discursos oficiais e justificar as opções políticas dos governos (Santinho, 2013). Recheada de relatos orientalistas, a comunicação social tem explorado ao máximo a figura do refugiado:

“As imagens são exibidas de forma excessiva e ambivalente: o noticiário mostra imagens de desespero, os outdoors de certas ONGs exibem em close os olhos suplicantes e o corpo esquelético de uma criança negra nua... Entretanto, estas pessoas não possuem qualquer lugar na concepção de mundo produzida pelo mundo Ocidental” (Agier, 2012).

Trata-se da verdadeira potência do dispositivo humanitário contemporâneo: o mundo das vítimas. Um mundo da presença-ausência, dos corpos simbolicamente onipresentes, mas politicamente ausentes. Neste sentido, surge “o gesto atrelado à emoção – o do benfeitor que faz uma doação ou o do voluntário que decide partir para um campo distante” (Agier, 2012a: 18), ligada à imagem do sofrimento e do exílio. Assiste-se, deste modo, a uma «mise en scène sentimental» associada à nova figura do actual «exótico»: o refugiado de guerra²³, na qual os registos mediáticos são o exemplo máximo do fascínio pela dimensão performativa do refugiado.

Mediante esta nova figura do exótico que goza de um aglomerante impacto mediático

²² Face ao aumento desenfreado do fluxo de refugiados, o governo italiano pediu apoio à União Europeia para o controlo da operação *Mare Nostrum* (que contava com um financiamento de 9M€/mês), mas a resposta europeia deu-se pela redução do financiamento e pessoal, tendo iniciado em novembro de 2014 a operação *Triton* - FRONTEX, 2014-, que, contando com um financiamento da E.U. de 2,9 M € por mês, resultou no início da grande crise de naufrágios no Mediterrâneo (Ferrero-Turrión, 2016).

²³ A figura do refugiado interno e o conceito de «asilo interno» remontam aos anos de 1990, no seio das grandes instituições internacionais e das discussões em torno do controlo político da migração europeia (Agier, 2008).

perpetuado pela comunicação social, vários agentes artísticos²⁴ mobilizaram a versão histórica e mediática da Guerra Civil Síria como forma de *mise-en-scène* do drama social, posicionando-se face à actual conjuntura político-social do Médio Oriente e Europa, dos quais são exemplo os estudos de caso irei apresentar de seguida, reportando-me aos espectáculos *Antes que matem os elefantes*, da Companhia Olga Roriz, e *Eu Sou Mediterrâneo*, da Companhia Vidas de A a Z.

2.1. A Primavera por florir – uma performance do drama social sírio

De que modo se performa um lugar? O que revelam as performances situadas acerca do chão que habitam? De que modo o chão da performance pode reflectir o mundo social ou constituir-se como contra-lugar? Que chão é este em que os artistas dançam/interpretam? Em que chão querem dançar/interpretar? E que matérias-fantasma brotam deste chão?

Estas são apenas algumas questões que me têm perseguido ao longo desta investigação, pelo que, na procura de uma resposta, é relevante compreender que a noção de coreografia ou encenação geralmente se baseia numa fantasia de que o chão da dança ou da performance é um espaço em branco, liso, sendo que na maioria das vezes se ignora a violência contida no acto de neutralizar um espaço. A principal condição para a dança ou a representação acontecerem não é o corpo, o movimento ou a música e cenografia, mas sim, como sugere Lepecki, a «terraplanagem», o alisamento prévio do chão onde esta tomará forma. Para que uma performance aconteça sem tropeções é necessário um chão liso, calcado e recalçado (Lepecki, 2013), uma vez que o som que anima e precede a dança, o movimento, não é o canto dos pássaros, mas as convulsões da história na superfície da terra, ou seja, cicatrizes de historicidade:

“A barulheira infernal da maquinaria pesada, o palavrão ou as canções de trabalho dos operários, o chincalhar das ferramentas, o vociferar e os comandos de topógrafos, engenheiros e capatazes. E também, os gritos dos escravos” (Lepecki, 2013: 113).

O intérprete só deveria entrar em cena após o chão se tornar liso, para que a sua actuação não tenha de negociar com os acidentes de percurso. Contudo, a performance contemporânea tem vindo a desenvolver uma relação com esse chão supostamente neutro, propondo uma arqueologia da violência que faça tropeçar o intérprete apesar de todos os alisamentos, sendo esse tropeço o

²⁴ Entre os anos de 2016 e 2017, em Portugal, assistiu-se a uma proliferação de espectáculos que procuravam dar voz e posicionar-se perante a actual conjuntura da Europa e Médio Oriente, com destaque para: *Do bosque para o mundo*, de Miguel Fragata e Inês Barahona, que nos traz a história de um rapaz afegão que procura refúgio na Europa, que esteve em cena no Teatro Municipal São Luiz; *Fronteiras*, um espectáculo do grupo + Teatro, que aborda a temática dos migrantes, em cena no Cineteatro de Rio Maior; *A Ilha*, um espectáculo do Teatro da Terra que adapta textos de Samuel Beckett e Maurice Maeterlinck, visando também uma reflexão sobre a catástrofe dos refugiados, em cena no Cineteatro de Ponte de Sor; *O Terrorista Elegante*, um texto de José Eduardo Agualusa e Mia Couto que reflete sobre o terrorismo e o Estado Islâmico, em cena no Teatro da Comuna; *Luminoso Afogado*, um espectáculo companhia de teatro GRIOT, a partir de Al Berto, que estreou no Teatro da Trindade; *Migrantes*, pela Companhia de Teatro de Almada, em cena no Teatro Municipal Joaquim Benite; *GRAÇA: Suite teatral em três movimentos*, pelo Teatro da Garagem, em cena no Teatro Taborda, que na revisitação do mito de Eneias estabelece uma relação com os fantasmas dos naufragos de Lampedusa; *Ruínas*, pela Companhia de teatro GRIOT, com encenação de António Pires que esteve em cena no Teatro do Bairro, tratando-se também de uma reflexão sobre os refugiados de guerra; *O sr. Ibrahim e as flores do corão*, de Eric-Emmanuel Schmitte, um espectáculo sobre religião e monumentos religiosos; por fim, os espectáculos *Antes que matem os elefantes*, pela Companhia Olga Roriz, e *Eu Sou Mediterrâneo*, pela Companhia Vidas de A a Z, que abordam a temática da Guerra Civil Síria e do Jihadismo Global e se constituem enquanto objecto de estudo desta investigação.

símbolo do encontro com a historicidade do chão onde se dança ou interpreta. Trata-se de pensar planos de composição para uma «política do chão» (Lepecki, 2013).

Quando se fala em «política do chão» na performance sugere-se um plano de composição que se enlaça entre o corpo e o lugar, nos seus interstícios. O chão surge como um lugar de força, transitório, liso. Um contra-lugar entre o corpo e o lugar (Vier Munhoz, 2015)²⁵. Precisamente entre o corpo e o lugar encontramos o chão. Um espaço que esconde armadilhas para os corpos que não se submetam ao movimento imposto pelo território. Mas, como nos recorda Deleuze, o chão pode ser estriado como ter a lisura de um deserto (Vier Munhoz, 2015), sendo que o espaço liso é habitado por uma multidão de intensidades:

“O que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos, os ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo” (Deleuze; Guattari, 1997: 185 apud Vier Munhoz, 2015).

O corpo enquanto gesto dançante ou interpretado é pensado nesse chão liso. É a lisura aquilo que permite que o movimento aconteça, deslize, contraia, retraia ou até mesmo recuse a ocupar o espaço. Mas todo o chão liso está imbuído de cicatrizes através das quais podemos escorregar e tropeçar. Por esse motivo, Deleuze e Guattari argumentam que os dois espaços não existem um sem o outro: o espaço liso é constantemente convertido num espaço estriado e o espaço estriado é constantemente devolvido a um espaço liso (Vier Munhoz, 2015).

É precisamente a forma com que nos relacionamos com o espaço que determina o modo como o produzimos (Vier Munhoz, 2015). O corpo na sua relação com o chão efetua uma forma específica de movimento e neste sentido Paul Carter refere-se ao conceito de «política do chão»:

“Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história” (Lepecki, 2011, p.47).

Neste sentido, dançar ou deslocar-se pelas cicatrizes que se abrem no chão e transitar pelos espaço lisos, movimentar-nos por relações intransitivas entre o corpo e o lugar é um gesto de resistência à ordem das coisas (Vier Munhoz 2015). Posto isto, no sentido de esclarecer estas cicatrizes que surgem no chão liso e compreender as particularidades de uma «política do chão», saliento a noção de «haunting» associada ao conceito de «matérias-fantasma» (Gordon, 1997), evocada por Avery Gordon, a que irei voltar mais adiante:

“[Falar de assombrações é falar em milhares de fantasmas]; Quando sociedades inteiras ficam assombradas por atos terríveis que ocorrem sistematicamente e são simultaneamente negados por todos os órgãos públicos do governo e comunicação; Quando todo o propósito da negação verbal é garantir que todos saibam o suficiente para assustar a normalização no sentido de causar um estado de cansaço nervoso; Quando há fantasmas inocentes e fantasmas malévolos que vivem em bairros; Quando toda a situação clama pela inteligência

²⁵ Michel Foucault salienta em *Of Other Spaces* (1984) que o nosso corpo encontra-se sempre noutra lugar ao mesmo tempo que está ligado a todos os lugares do mundo, encontrando-se num lugar que é o além do mundo. Se pensarmos na performance, representar ou interpretar na dança não é apenas adquirir outro corpo, mas é fazer entrar o corpo em comunicação com forças invisíveis, é colocar o corpo noutra espaço, num lugar do contra-lugar ou da heterotopia, um espaço real onde é possível sobrepor vários espaços de sítios que por si só seriam incompatíveis (Foucault, 1984).

distinguindo entre a verdade e a mentira, entre o que é conhecido e o que é desconhecido, entre o real e o impensável e, no entanto, é o que é precisamente impossível; Quando as pessoas que conhecemos ou amamos estão lá num minuto e desaparecem no próximo; Quando as palavras e as coisas familiares se transmutam nas mais sinistras armas e significados; Quando um prédio comum pelo qual passamos todos os dias abriga uma fachada que separa o grito das suas atividades terroristas da fala silenciosa de terríveis conversas; Quando toda a vida se tornou tão envolvida no trânsito dos mortos e dos mortos-vivos... Abordar, muito menos estabelecer, uma compreensão firme dessa realidade social pode fazer-nos sentir como se estivéssemos a carregar o peso do mundo aos nossos ombros. Simplesmente não pode ser carregado com delicadeza, um requisito rigoroso nestas circunstâncias” (Gordon, 1997: 64)²⁶.

André Lepecki reivindica o conceito de «matérias-fantasma» (Gordon, 1997) para criar uma «política do chão», sendo que na sua aceção, as «matérias-fantasma» são:

“todos aqueles fins que ainda não terminaram (...), o fim da escravidão que não terminou com a escravidão; o fim da colônia que não terminou com o colonialismo; a morte de um ente querido que não apaga a sua presença; o fim de uma guerra que não deixou de ser ainda perpetrada” (Lepecki, 2013: 114).

A virtualidade do fantasma está em actuar como contemporâneo do presente, mas as matérias-fantasma são também todos os “corpos impropriamente enterrados da história” (Lepecki, 2013: 114; Gordon, 1997), ou seja, os corpos que foram negligenciados, enterrados, descartados e esquecidos pela história no espaço mais neutro, no terreno mais liso que agora brotam do chão provocando desequilíbrios e quedas e transformando esses espaços lisos num terreno difícil de dançar ou movimentar. Quero com isto referir que, para além da intencionalidade coreográfica, por vezes esses terrenos lisos expulsam «matérias-fantasma» obrigando esta a escorregar e a romper com a ilusão da neutralidade do espaço e do nosso corpo e movimento no mesmo (Lepecki, 2013; Gordon, 1997).

Uma política cénica ou coreográfica do chão corresponderia à forma como a encenação determina o modo como os intérpretes fincam os pés nos chãos que os sustentam e como os chãos sustentam diferentes posicionamentos e historicidades transformando-as e transformando-se (Lepecki, 2011). Os estudos de caso que me proponho a analisar posicionam-se precisamente num chão por onde irrompem inúmeras «matérias-fantasma» e, neste sentido, procurar-se-á uma compreensão do espaço cénico como «lugar de memória» (Nora, 1984) e chão por onde irrompe as «assombrações» e os «desaparecidos» (Gordon, 1997) associados à Guerra Civil Síria e ao Jihadismo Global.

²⁶ Tradução minha. No original *To look for lessons about haunting when there are thousands of ghosts; when entire societies become haunted by terrible deeds that are systematically occurring and are simultaneously denied by every public organ of governance and communication; when the whole purpose of the verbal denial is to ensure that everyone knows just enough to scare normalization into a state of nervous exhaustion; when there are guileless ghosts and malevolent ghosts living in tight quarters; when the whole situation cries out for clearly distinguishing between truth and lies, between what is known and what is unknown, between the real and the unthinkable and yet that is what is precisely impossible; when people you know or love are there one minute and gone the next; when familiar words and things transmute into the most sinister of weapons and meanings; when an ordinary building you pass every day harbors the facade separating the scream of its terroristic activities from the hushed talk of fearful conversations; when the whole of life has become so enmeshed in the traffic of the dead and the living dead... To broach, much less settle on, a firm understanding of this social reality can make you feel like you are carrying the weight of the world on your shoulders. It simply cannot be carried with any delicacy, a strict requirement in these circumstances* (Gordon, 1997: 64).



2.1.1. ESTUDO DE CASO 1: Antes que Matem os Elefantes

Olga Roriz nasceu a 8 de Agosto de 1955 em Viana do Castelo, tendo iniciado o seu percurso na dança clássica em Lisboa, em 1959. Em 1963 ingressou na Escola de Dança do Teatro Nacional de S. Carlos, sendo que nos anos de 1970 a 1974 realizou o Curso da Escola de Dança do Conservatório Nacional. Mas embora marcada pelo rigor e disciplina da dança clássica, Olga rapidamente se destacaria pela criação de novos movimentos, mais próximos da «modern dance». Em 1975 integra o Ballet Gulbenkian, dirigido por Carlos Trincêiras, enquanto bailarina, sendo que em 1978 cria a sua primeira coreografia *Que loucos somos! Tu não és?* para o Atelier Coreográfico do Ballet Gulbenkian, dirigido por Jorge Salavisa (Borges, 2012).

Roriz acabou por criar várias coreografias para o mesmo atelier, retratando temas inovadores para a época, como por exemplo, a violência sexual (no espectáculo *Lágrimas*, 1983). A companhia Gulbenkian apresentava, nessa altura, um repertório diferente do que existia até à data em Portugal, resultando da assimilação da «modern dance» norte-americana com a dança expressionista de Pina Bausch. Ao enquadrar-se numa linguagem mais expressionista, Olga Roriz consagrou uma nova imagem da Companhia Gulbenkian, contribuindo para a padronização daquilo que se viria a designar por «dança contemporânea». Mas, apesar do seu protagonismo no mundo da dança nesta época, rapidamente novos coreógrafos deram voz a novos estilos e, neste sentido, Olga apostou em formação no estrangeiro e é quando regressa, em 1984/85, que começa a trabalhar na sua pesquisa sobre o movimento a solo. O afastamento da Companhia Gulbenkian permitiu-lhe investir na

concepção coreográfica de forma mais madura, sendo que em 1985 cria *Terra do Norte*, espectáculo onde, de pés descalços, apelava às suas raízes rurais. Na mesma época cria o espectáculo *As Troianas*, com um trabalho centrado na mulher, na heroína da guerra e da tragédia, sendo que é com esta obra que inicia a sua parceria com o cenógrafo e figurinista Nuno Carinhas, o que lhe permitiu uma concepção coreográfica diferente, ao juntar-se a cenógrafos, pintores, escultores, etc. (Borges, 2012).

Paralelamente, nos anos de 1985 a 1990, nascia em Portugal o movimento Nova Dança, em consequência da fraca possibilidade de bailarinos independentes explorarem novas linguagens de movimento numa companhia profissional, uma vez que os bailarinos selecionados eram apenas os que tinham uma técnica clássica e moderna de dança. Assim surge um grupo de bailarinos independentes que pretendiam trabalhar o corpo de uma forma mais contemporânea e vanguardista, incorporando elementos da teatralidade e misturando diferentes estilos e técnicas, baseando-se na Dança Americana dos anos 80, na Nova Dança Europeia e no neo-expressionismo alemão. Ainda nos anos 90, para além da Nova Dança vir-se-ia a consagrar o movimento Dança-Teatro que se viria a inserir na linguagem e estilo coreográfico de Olga Roriz. O movimento Dança-Teatro focava-se na junção de elementos como «personagem», «voz», «interpretação», «expressão» ou «quotidiano» (Borges, 2012).

Com esta nova linguagem, Olga Roriz conseguia atrair um novo público, interessado nas artes cénicas. Posto isto, em 1990 é nomeada enquanto Coreógrafa Principal do Ballet Gulbenkian, criando a obra *Isolda*, apenas com intérpretes femininas e onde, à semelhança de *As Troianas*, trabalhava sobre o drama do abandono. Só em 1993 é que Olga inicia o seu percurso enquanto coreógrafa independente, assumindo a direcção artística da Companhia de Dança de Lisboa e convertendo-a numa Companhia de autor. Em Fevereiro de 1995 funda a sua própria companhia – Companhia Olga Roriz – onde cria um vasto repertório, destacando-se a obra *Propriedade Privada* (Junho de 1996), criada um ano depois da fundação da Companhia, que marcou o início de um caminho narrativo nas suas obras, recorrendo a exercícios e estratégias sobre um tema, narrativa, emoção ou situação que através da fisicalidade de cada bailarino adquiria significação e qualidade de movimento próprias para determinada obra coreográfica. O espectáculo foi criado em homenagem aos 100 Anos do Cinema, apresentando-se como uma obra politicamente incorreta, agressiva e provocadora (Borges, 2012). Com os seus espectáculos a Companhia Olga Roriz viria a consolidar-se como campo de pesquisa, experimentação e desenvolvimento de um método criativo que procura cruzar a linguagem coreográfica com a vertente teatral e sentido estético, plástico e visual das obras. Marcada pela componente pluriartística, a companhia cruza elementos teatrais, literários, cinematográficos, fotográficos, entre outros. Em *Cenas de Caça* (Fevereiro de 1996) a coreógrafa construía as personagens de acordo com as situações, transformava o quotidiano, descontextualizando funções do corpo e abandonando o culto do narcisismo numa peça sobre a sedução, as lutas, os jogos de poder, a solidão, a discórdia e todos os conflitos permanentes do corpo em acção (Borges, 2012).

Já, em 2003, a convite da Companhia Nacional de Bailado cria o espectáculo *Pedro e Inês* e, em Janeiro de 2010, *Electra*, um solo apenas seu. Em simultâneo cria para a sua companhia *A Sagração da Primavera* (Maio de 2010), inspirada na linguagem coreográfica e estilo de movimento da versão de Pina Bausch (Borges, 2012). Em Julho de 2014 estreia *Terra*, na qual um grupo de homens e mulheres, trajados à época e revelando uma postura de soberania, fazem um piquenique num espaço coberto apenas por pó e terra. Para tal, abrem um caminho limpo, cobrindo a terra com lenços e toalhas para poderem passar, podendo remeter para os impérios coloniais. Se é difícil respirar com poeira, mais difícil o será dançar inalando terra, atendendo a que esta influencia a respiração, tornando-a quase incontrolável. Esta é precisamente uma das características marcantes no trabalho de Olga Roriz: a dimensão sacrificial. Esta mesma dimensão volta a ser encontrada no espectáculo *Antes que matem os elefantes*, criado em Abril de 2016, também caracterizado por uma dimensão violenta e um cenário de pó e pedras.

O espectáculo *Antes que matem os elefantes* subiu à cena a 15 e 16 de Julho de 2016 no Teatro Camões, em Lisboa, e procura ser um alerta para uma reflexão colectiva sobre o conflito na Síria. Pode ler-se na sinopse:

Por onde reabrir caminho, qual o tema, a terra, o objetivo? À procura de nós, dos nossos detritos.

Em frente... sempre em frente não olhar para trás. Olhos fechados sem querer pensar, o frio, o medo do frio, a fome.

Ali em lugar nenhum, lugar perdido, duro, rasgado.

Ali, o lugar da ânsia do desconhecido. Memórias de estômago vazio.

A escuridão, o corpo colado a outro corpo e a outro e a outro...

O filho de encontro ao peito, cobertor às costas e malas, sacos, bonecos, entre uma outra pequena mão de carne e osso.

Pés devastados, pisados de cada poeira. As pedras...

O céu espesso, um céu aberto e a cabeça a estalar. Já não se sabe da dor, já se perdeu a ira.

A dúvida, a insegurança e a pequenez cansa.

Perdido o mínimo poder, perdida a dignidade, cansa.

Demolida a última réstia de humanidade, cansa.

E porque eu? (sinopse por Olga Roriz, Out. 2015).

O espectáculo havia estreado a 29 de Abril, em Aveiro, no Centro Cultural de Ílhavo, tendo como temas centrais os refugiados, as migrações e a guerra²⁷. Os bailarinos, Beatriz Dias, Carla Ribeiro, Francisco Rolo, Marta Lobato Faria, André de Campos, Bruno Alexandre e Bruno Alves dão corpo a um grupo de pessoas que procuram um lugar e corporizam emoções, memórias, medos e inseguranças relacionadas com as migrações forçadas:

Fala de conflito mesmo. Mais do que guerra, de conflito, de um conflito pessoal, de um conflito geracional, de um conflito Ocidente-Oriente e também de um conflito espiritual, bastante. Acho que essa, para mim, é a origem de tudo. E fala também um pouco das emoções que aquelas sete pessoas sentem naquele determinado momento (Entrevista a André de Campos, 2016).

E embora o espectáculo incida sobre a temática do conflito sírio, o primeiro intuito da coreógrafa era de criar um espectáculo sobre um grupo de pessoas que procuravam um lugar porque

²⁷ Com direcção de Olga Roriz, seleção musical de Olga Roriz e João Rapozo, figurinos de Olga Roriz e Paulo Reis, desenho de luz de Cristina da Piedade e produção de áudio de João Rapozo.

neste mundo já não existia um lugar seguro para viver. Ao encontro da sua temática surgiu a mediatização associada à Guerra Civil Síria:

De repente, aparece esta situação toda, na Europa, dos refugiados e eu percebo: «Mas espera aí, isto que eu estou a pensar já tem tudo a ver com os refugiados, não é? Um grupo de pessoas à procura de um lugar, não é? Que já perderam o lugar onde estão e procuram um lugar (...), então vou assumidamente fazer um espectáculo sobre esta problemática dos refugiados. E comecei a pesquisar, inclusive perceber para que campo de refugiados é que eu poderia ir. Ao princípio escolhi a Turquia porque me dou muito bem com a embaixadora da Turquia (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Olga Roriz manifestou desde logo um interesse por compreender o terreno, mas apesar do foco na Turquia, acabou num campo de refugiados em Atenas:

Eu fui ao campo (campo de refugiados de Eleonas), fui ao Porto Pireu também, fui à célebre Praça Vitória, onde estão todos à espera de arranjar uns bilhetes de autocarro para ir para a Macedónia...E esse contacto foi um contacto fortíssimo (...). Uma coisa é nós vermos na televisão, outra coisa é estarmos lá. E vemos as crianças, vemos os olhos das crianças, podemos tocar, podemos falar, ver o descarregamento de um dos autocarros... (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Apesar de a viagem ter tido apenas a duração de um fim-de-semana, foi uma experiência marcante no processo de construção do espectáculo. Após regressar de Atenas, Olga Roriz iniciou a sua pesquisa sobre a Guerra Civil Síria através de jornais, notícias, documentários, de forma a compreender o que se estava a passar naquele contexto, sem, no entanto, excluir o tema dos refugiados:

Mas ainda na minha cabeça os refugiados. Só que alargar um bocadinho a pesquisa para o próprio país, politicamente o que é que está a acontecer, porque é que saíram, que guerras é que são aquelas...Pronto e começo mesmo a trabalhar com os bailarinos já no estúdio (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Neste sentido, Roriz começou a partilhar com os bailarinos a sua pesquisa e vice-versa. Um dos principais documentos que a coreógrafa estipulou como ferramenta de trabalho foram os documentários, mais concretamente documentários sobre a forma de estar das crianças nos campos de refugiados. Posto isto, regressando ao estúdio, no Palácio Pancas Palha, projetou à porta fechada inúmeros documentários para os bailarinos, refere:

Para já, para ter a certeza que eles viam o documentário do princípio ao fim (...), depois estar dentro do local onde nós todos vamos criar a peça e estar concentrado só nisso, e eu quis chocar. Portanto, eu peguei nos documentários que a mim também me chocaram mais, que me fizeram chorar sempre que os via, via-os várias vezes, pronto. E isso foi durante bastante tempo um bocadinho um massacre aqui dos bailarinos para eles entrarem nesse terreno também (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Para além do visionamento de documentários, realizaram-se conversas com os bailarinos sobre o seu ponto de vista político e iniciou-se o trabalho coreográfico partindo da situação dos refugiados, de situações de perigo, de temas-chave como «privação», «fuga», «coragem», «medo», «tristeza», «perda da dignidade», «enfrentar o desconhecido», «fome, frio e cansaço», etc., e acções como «um efeito dominó de pessoas a caírem», «reações em cadeia», «carregamento de pesos», «repetição de gestos», «ajudar alguém a fazer alguma coisa», «salvar alguém», etc. Uma semana

depois tiveram início as improvisações mais complexas, sendo nesta altura que se dá o deslocamento temático da crise mundial de refugiados para a Guerra Civil Síria:

Para já eu já estava a ser muito agredida com os vídeos da guerra e estava a achar que era aquilo que me interessava. Porque não falar sobre aquilo? E, de repente, surge-me realmente a ideia da possibilidade de situar aquilo mesmo naquele país, numa daquelas cidades, dentro de um daqueles apartamentos-abrigos que não estão completamente destruídos e que ainda existem por lá (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Baseando-se na imagem de um apartamento desfeito em Aleppo, Olga Roriz concebeu o cenário do espectáculo, baseando-se em poucos objectos cénicos como um sofá, um frigorífico, uns cobertores e uns colchões, e dividindo o espectáculo em cenas principais e secundárias, acções e paisagens. Chegara então a hora de encontrar um título para o espectáculo. Roriz queria que o título fosse uma frase, mas ainda considerou o nome «*Welcome*», iniciando com esse nome a promoção do espectáculo. Mas apesar do espectáculo já ter sido divulgado com esse nome, mediante as suas pesquisas, o que lhe chegava dos média e as experimentações coreográficas, Olga Roriz, insatisfeita com o título *Welcome*, pensou em alterá-lo e substituí-lo por uma morada:

Então eu telefonei para uma pessoa que eu conheço que é refugiada e que nasceu mesmo em Aleppo. Ele sabia que eu estava a fazer este espectáculo e diz-me logo: «Epá isso vai ser muito difícil porque em Aleppo, aliás na Síria, acho que na Síria toda, não existem nomes de ruas, existem umas vias principais e depois são uma espécie de uns bairros e depois há uma espécie de número postal, de código postal.» (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Colocada de lado a possibilidade da morada, por sugestão de Elisa Ferreira, uma amiga bailarina no Ballet Gulbenkian, adoptou o título «Antes que matem os elefantes». Acrescenta a este respeito:

São quase jurássicos os elefantes, não é? Se nós perdéssemos os elefantes, era a sensação de que se perdia uma boa parte da humanidade. A perda da memória, não é? Da nossa memória universal. Depois a grande caminhada que os elefantes fazem sempre para a morte... Bom, há uma série de conotações, para além de achar que todos nós gostamos de elefantes e que faz parte nossa infância, não é? E agora está a ser, ainda por cima, muito mal tratada, cada vez mais, para tirarem o marfim (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Com o título definido, o espectáculo começa a tomar forma: uma tela negra ao fundo do palco com frases. Ouvem-se vozes de crianças sírias em voz-off, fragmentos de histórias e percursos, que de acordo com Olga Roriz, derivado à dança ser ambígua e impelir a diversas perspectivas, eram uma forma de preparar o público para o que ia ver:

Eu queria mesmo que não houvesse dúvida nenhuma (...). Tu ouvires uma criança a dizer que não tem pai, não tem mãe, não tem casa, está cheia de fome... Não é exactamente a mesma coisa do que ouvires um adulto a dizer exactamente a mesma coisa. Não toca da mesma maneira, não é? Crianças de quatro, cinco, seis anos... Aliás, aquelas crianças, a maior parte delas já não existem de certeza, já morreram (...). Aquilo são mesmo as crianças inocentes que não fazem parte da guerra, que levam com a guerra em cima e que, ainda por cima, vão ser as novas gerações. As que ficaram, são aquelas que vão construir aquela terra, não é? Como? Com que cabeça? Não sei... (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Após os testemunhos de fundo durante 7 minutos consecutivos, que procuravam refletir a origem da inspiração de Roriz, a luz sobe sobre a cena distinguindo um apartamento em ruínas e

uma reprodução da própria teia de iluminação do teatro caída em desequilíbrio, destruída. Uma explosão. Há pó no ar e pedras no chão. Ao fundo, no maple carmesim um homem olha o vazio, um frigorífico destruído e um corpo em espasmos entre cobertores rasgados e colchões sujos. Surgem vultos, o ambiente é pesado, apenas interrompido pelo barulho ritmado de pedras atiradas para o chão por um indivíduo. A imagem é de um apartamento-abrigo em Aleppo esventrado por ciclos de violência e silêncio dramático, pessoas deambulam pelos escombros, cambaleantes e assustadas guiadas pela luz de uma lanterna e tropeçando em corpos amontoados como objectos descartáveis. No meio deste ambiente um casal tenta abraçar-se, homens carregam pedras em aljofares e mulheres lavam o cabelo simbolizando toda a normalidade, dignidade e controlo que resta sobre o corpo. O som das mulheres a lavar o cabelo revela-se também uma excelente fonte sonora. Roriz neste sentido procurou refletir sobre os sons que se ouvem na guerra: a realidade das pedras ou os sons que se ouvem das pessoas a embater no chão ou contra as coisas.

«Que música é que se ouve na guerra e naquelas situações? Ok, talvez de vez em quando uma pessoa tem um rádio porque aquilo há muito pouca coisa que funciona, então achei que a música tinha de ser ou o silêncio tinha de ser levado ao extremo porque aquilo é mesmo o som de uma situação daquelas, não é? Então o silêncio. As músicas quando apareciam eram um bocadinho para apaziguar o público para «Ok...» (suspiro) porque por muito difícil que seja uma imagem que tu vês, se tiver uma música em cima, é muito mais fácil de olhar do que se não tiver música nenhuma (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Olga Roriz pautou assim a sua escolha dramatúrgica pela realidade, por esse «nuo cruo» (Entrevista a Olga Roriz, 2016). Entre o som levado ao extremo, irrompe «Cantus Lamentus», o canto dos «muezzin» (no Islão, os encarregados de enunciar em alta voz do alto dos minaretes o momento das cinco orações diárias), na voz de Dahfer Youssef, marcando o primeiro momento de grupo dos intérpretes que se juntam numa reza. O segundo momento é um momento de reivindicação. A violência continua. Há uma partitura sonora que ressoa, isolada: os bailarinos vociferam sons de guerra como se fossem crianças:

Eu achei que qualquer puto faz sons de guerra. Então houve um dia que eu perguntei: «Vocês sabem fazer sons de guerra?» e eles começaram logo a fazer. Então foi um momento só mesmo de improvisação sobre isso. (...) De repente, aquilo acontece e eles estão muito concentrados e muito envergonhados, e estão mesmo a ver as bombinhas a cair, portanto estão mesmo à miúdos. (...) Mas é um momento que eu acho muito bonito (...), daqueles buracos negros (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

A destruição perdura. Os bailarinos atiram-se ao chão, coberto de pedras, até que Bruno Alves, um dos bailarinos, agarrando num balde cheio de pedras, o despeja sobre si como se o tecto desabasse, pedras estas que são recolhidas posteriormente por Bruno Alexandre que as utiliza como material de reconstrução da cidade. A música retira-se para o fundo, os destroços e as acções permanecem e o espectáculo termina como se voltasse ao início, não procurando uma resolução, mas indicando que o flagelo continuará.

Ilustração 3 – Somos o que vinga ou o que incinera?



2.1.2. ESTUDO DE CASO 2: Eu Sou Mediterrâneo

Mónica Gomes nasceu a 9 de Junho de 1993 em Lisboa, tendo iniciado o seu percurso artístico em teatro em 2014. Em 2012 ingressou em Artes e Humanidades na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sendo que nos anos de 2014 a 2016 realizou o Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Em 2016 ingressa no Doutoramento em Artes da Universidade de Lisboa. Influenciada pela área científica de Humanidades, a literatura foi o seu primeiro foco e inicia-se na escrita de forma fragmentária. Em 2012 escreve os primeiros contos *Vidas Embargadas*, *O pão que alguém amassou* e *Orquídeas com amor* e a sua primeira obra de ficção de maior extensão *Diário de um Resignado – O outro lado da verdade*. Em 2013 escreve a narrativa de viagem *Dia Um a contar do Fim* e o conto *Era uma vez... no sítio de Meio-termo*.

Em 2014 escreve a sua primeira peça teatral, a partir de fragmentos de contos, que dá origem à criação do espectáculo *Vidas de A a Z: Viver 100 vidas em vidas que não vivem*, no qual, influenciada pelo grotesco, com influência modernista, realista e crítica sobre a sociedade, problematiza questões relacionadas com a identidade de género e patologias do foro psicológico. Nesse mesmo ano, em janeiro, inicia a sua carreira enquanto encenadora e funda a Companhia profissional de teatro VIDAS DE A a Z. Durante o ano de 2014 cria e interpreta vários monólogos, entre os quais *Auto-retrato do Eu português*, com o qual é convidada a integrar, em 2015, *Desconcerto*, uma encenação de Linda Valadas. Em 2015 escreve e encena o espectáculo *Não Há*

Tragédia sem Comédia: As desventuras do amor, manifestando as primeiras influências expressionistas e iniciando o seu primeiro diálogo com a dança. Ainda nesse ano cria a comédia *Uma Questão de Sexo ou de Morte*, uma conversa aberta entre mulheres, que à semelhança do seu primeiro espectáculo, visava problematizar a questão de género e derrubar barreiras sociais; e inicia a criação do espectáculo *FÊMEA*, uma criação colectiva com Inês Melo, Júlia Pereira e Rute Cabral, na qual revela uma influência da *performance art*.

Ainda nesse ano, consolida a dimensão intermedia dos seus espectáculos, dialogando com o teatro-dança, a performance, a estética kitsch, a pop art, o burlesco e a crueldade, dimensões com as quais se cruza, em 2016, o espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo: Um espectáculo sobre a banalidade do mal*, no qual a encenadora sedimenta a sua linguagem artística enquanto uma estética do híbrido, entre o tradicionalismo e a vanguarda.

O espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo* subiu à cena a 2 de Junho de 2016 no Teatro Turim, em Benfica (Lisboa), passando por uma abordagem ao fenómeno do Jihadismo Global e da Guerra Civil Síria. Pode ler-se na sinopse:

Nós somos a voz dos ecos sociais e literários da realidade contemporânea. Nós somos canibais e eis a nossa dramaturgia canibalista. Nela jaz a cisão entre um Ocidente civilizado e um Islão bárbaro. Nela jaz a estatística da miséria. Nela jazem as crianças cuja vida é roubada na faixa de Gaza e em Alepo. Nela jaz a Fome, a Guerra, o Sofrimento e o Desespero. Nela jaz a ignorância generalizada em relação ao Islão. Nela jazem as Guerras do Médio Oriente que o Ocidente apoia militarmente e cujas mortes alicerçam a economia mundial. Nela jazem os atentados contra os Direitos Humanos e a chacina em massa de civis. Nela jaz a maior crise migratória e humanitária da Europa. Nela jazem as perseguições pela Jihad. Nela jaz o riso, a hipoteca da vida. Uma ficção, um facto e um manifesto artista. Nós somos um não-lugar, fragmentos de culturas dissonantes. Eu sou o morto. Eu sou mediterrâneo. Um espectáculo sobre a banalidade do mal... (Sinopse, 2016).

Com encenação de Mónica Gomes e interpretação de Mónica Gomes, Anabela Pires, Margarida Camacho, Márcio Piósi, Filipe Lopes, Liane Bravo e Sofia Assis²⁸, o espectáculo tem como temas centrais os conceitos de «Jihadismo Global», «violência» e «banalidade do mal», procurando problematizar a relação entre guerra, política, violência e poder.

A encenadora procurou desde logo um diálogo com outras artes, como a música e dança, como forma de universalizar o discurso. A primeira fase pautou-se pela criação do texto dramático, no qual eu enquanto antropóloga também colaborei, seguindo a estrutura de *As Mil e Uma Noites*, de Antoine Galland (2014) e canibalizando trechos de obras como *Memorial do Convento*, de José Saramago; *A Guerra de 1908*, de Miguel Gila; *A Varanda do Frangipani*, de Mia Couto; *A Bastarda de Istambul*, de Elif Schafack; *Diário de Um Resignado*, de Mónica Gomes e os artigos *Paris-Srebrenica* e *Refugiados I e II*, de Alexandra Lucas Coelho. Escrito o texto dramático, deu-se início à criação do nome do espectáculo, referindo a encenadora a este respeito:

Eu Sou Mediterrâneo -, apresenta-se em maiúsculas, representando o todo associado ao Mediterrâneo, o que vai para além do nome de um mar, criando uma versão desse mar que

²⁸ Com criação de texto dramático de Sílvia Raposo e Mónica Gomes, criação e selecção de figurinos de Helena Raposo, desenho de luz de Mónica Gomes e Miguel Cruz, cenografia de Mónica Gomes e Helena Raposo, coreografia de Margarida Camacho, composição musical de Ivo Soares.

gera um todo composto pelo jihadismo global, pelos desastres do Mediterrâneo, pelos conflitos armados, pelas migrações forçadas, pelos atentados aos direitos humanos, pelo terror, pela violência e pela banalidade do mal. É o conceito de banalidade do mal que dá o subtítulo ao espectáculo – Um espectáculo sobre a banalidade do mal – não só porque a personagem principal reflete este estado de consciência, mas porque a consciência mundial está em estado semelhante (Gomes, 2016: 43).

Escolhido o título, os ensaios colectivos tiveram início em Fevereiro e terminaram em Julho, tendo sido a base do trabalho colectivo e individual. De modo a introduzir os actores na compreensão do texto e da temática foi realizado um ensaio individual por semana, no qual Mónica Gomes compartilhava com os actores a sua pesquisa e vice-versa, mas ainda em torno da temática dos refugiados. Isto porque, embora o espectáculo reflita sobre o Jihadismo Global, englobando o conflito na Síria, numa primeira instância o foco principal incidia sobre as migrações forçadas e consequentemente, a Crise Mundial de Refugiados, representada no personagem de O Morto que representa um refugiado que veio “à procura de vida, porque atrás de mim só havia a morte.” (Morto apud Gomes, 2016: 39), mas acaba morto num naufrágio durante a travessia do Mediterrâneo:

Primeiro encontra-se em mar, depois na praia e, por fim, na morgue. Contudo, a movimentação não deixa de existir quando o Morto nos fala da morgue. Pelo contrário, há um acompanhar não só do corpo, mas das memórias associadas a esse corpo. Quando o corpo estagna, para em lugar de descanso, o foco muda-se para os sapatos, que também eles contam a sua história – “Enquanto falo os meus sapatos dão à costa junto às cadeiras de praia dos turistas.” (Gomes, 2016: 40).

Apesar da relevância da figura de O Morto e após Mónica Gomes ter partilhado com os actores as pesquisas em torno da temática dos refugiados e a origem das migrações forçadas, o enfoque de pesquisa começou a incidir mais sobre o Estado Islâmico e a AlQaeda, o que levou a que a encenadora decidisse remover a figura de O Morto, centrando-se mais na temática da Guerra Civil Síria e do Islão.

O trabalho de pesquisa e partilha teórica baseou-se em notícias de jornais, obras literárias, idas a conferências e cima de tudo documentários, com destaque para *Aleppo: Notes from the dark*, de Michal Przedlacki e Wojciech Szumowski²⁹. Ainda em Janeiro desse ano, os vários participantes no espectáculo assistiram ao debate "Porquê Refugiados?", realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tendo como convidados Rui Marques da Plataforma de Apoio aos Refugiados, Ana Monteiro como representante da Amnistia Internacional e Obai Radwan, um refugiado palestino, a partir do quais os actores retiraram testemunhos e posicionamentos que pudessem corresponder a acções que poderiam mobilizar no «jogo dramático» (Salgado, 2014).

Assente o tema e a compreensão do texto, os ensaios sedimentaram-se num único ensaio colectivo por semana e começou-se a trabalhar a dicção e as partituras sonoras e gestuais, sendo que, em Março de 2016, ainda numa procura por compreender melhor o terreno, a encenadora, através de Rabat, uma refugiada marroquina, e Zeb, um refugiado paquistanês seus conhecidos que a guiaram ao Sheikh David Munir, o imã da Mesquita Central de Lisboa, procurou conhecer os ambientes da mesquita e obter uma melhor compreensão do Islão. Procurou também melhor

²⁹ Este documentário foi também um importante instrumento de trabalho no espectáculo de Olga Roriz.

compreender a performance corporal de jovens cujo comportamento, na sua aceção, se poderia assemelhar ao de um jovem jihadista:

Se a Margarida a dada altura, para construir a personagem da Zhaida, andava na rua a seguir muçulmanas; eu não fui tão longe, mas observei com atenção a forma de andar de alguns jovens que se podem considerar terem comportamentos desviantes (Entrevista a Mónica Gomes, 2015).

Após regressar do terreno partilhou e abriu à discussão com o elenco várias passagens do Alcorão, sendo que alguns dos actores, nomeadamente Margarida Camacho, iniciaram as suas próprias pesquisas de terreno, procurando ouvir as experiências de refugiados e migrantes:

Para a minha pesquisa para personagem Zhaida comecei por ver alguns vídeos que recaiam sobre a vida das muçulmanas, questões como violações, outras foram mortas porque se apaixonaram. Depois comecei por falar pessoalmente com elas. Algumas tinham medo dos maridos e falavam muito pouco, mas consegui falar com uma muçulmana que é dona de uma loja na Costa da Caparica e que já não é tão submissa, ou melhor, era mais feminista, apesar de estar casada. (Margarida Camacho, mail, 13 janeiro, 2017).

No estúdio de ensaios procedeu-se à realização de conversas tendo em vista discutir os vários posicionamentos políticos dos actores e iniciou-se o trabalho de personagens com a encenadora. Mónica Gomes partiu das categorias de «diferença» e «diferenciação cultural», trabalhando a partir das características de cada intérprete. Uns dias depois, a partir de improvisações realizadas nos ensaios, decide introduzir no espectáculo partituras de dança, baseando-se em vários temas-chave: «corpo morto», «corpo vivo» e «corpo que carrega memórias traumáticas». A construção das partituras partiu de uma espécie de «bricolage» (Atkinson, 2010), na qual a encenadora e os intérpretes contornaram as exigências da encenação e direcção de cena, empreendendo uma criação colectiva resultante de uma série de negociações, compromissos e improvisações de ambas as partes que culminou na criação de várias partituras de dança negociadas entre os intérpretes e a encenadora. Neste sentido, o primeiro solo foi negociado por Margarida Camacho, ao som da música *Indus*, dos Dead Can Dance, baseando-se também em temas-chave que guiaram as improvisações, tais como «mulher», «oração», «violência», «violação», «opressão», «limpeza», «tradição», «morte», «guerra», «apedrejamento», entre outras.

Para a partitura de grupo, a encenadora pede aos actores que retirem dos documentários que visionaram uma expressão facial, um gesto/movimento e um som, dando início às improvisações:

Os gestos foram criados a partir de um desafio que lancei à equipa toda, que seria procurar documentários, vídeos, notícias, etc. de zonas de guerra, de conflito, de desastres e identificar uma expressão, um gesto, um movimento... Trazer para o ensaio e tentarmos trabalhar e construir qualquer coisa a partir daí. Então, acabámos por ficar com vários gestos, eu tenho um gesto inicial que retirei de um documentário sobre Aleppo. Portanto, do documentário Aleppo: Notes from the dark e é uma jovem que há um disparo e ela assusta-se e tapa os ouvidos e eu faço essa partitura em loop e é feita no início (Entrevista a Mónica Gomes, 2016).

Partindo das improvisações opta por criar três partituras distintas: uma partitura de dança colectiva, correspondente à dança dos mortos e atormentados que parte de um solo interpretado pela figura da Morte, uma partitura de dança construída a partir do universo do paso doble, interpretada

pelo personagem Louca, e uma partitura sonora que surge em *blackout* de modo a introduzir o espectador no conflito interior dos personagens:

É no blackout que o espectador e aquelas figuras passam a partilhar o mesmo espaço – um espaço de escuridão, em que o som quebra a quarta parede e a escuridão invoca os próprios vivos e mortos mundiais (Gomes, 2016: 46).

A encenadora estruturou então o espectáculo em 4 momentos: as partituras sonoras e de dança, o universo jihadista representado pela figura do soldado, o universo do poder e dos mortos, representado na figura do Coro e o universo da Louca, figura intelectualmente fragmentada do ponto de vista do pensamento que se apresenta enquanto resultado emocional e material do Terrorismo e do conflito Sírio.

À semelhança de *Antes que Matem os elefantes* de Olga Roriz, o espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo* também tem início com uma voz-off, numa clara referência à morte e à guerra:

“Caem na terra suja, na terra limpa, na ausência de terra. Homens caem na ausência de terra, também eles ausência de homens (...).” (Fala inicial do Coro).

Segue-se a entrada de O Coro, uma figura hermafrodita, representada por um homem e uma mulher que personificam o líder enquanto voz do poder, mas também o morto e a vítima. Este entra em cena de lados opostos, ao som de *The Jihad Song*, instrumental de Ivo Soares, acompanhado pela figura da Morte, ao centro, carregando sacas de sarapilheira que empilha no lado esquerdo da cena formando uma trincheira, uma barreira protectora emaranhada em papéis de jornal amachucados dispersos no chão, de modo a reforçar o ideal de comunicação e informação nos quais assenta a máquina jihadista. Durante o transporte das sacas os corpos que as transportavam caem mortos em tiroteio:

Na tragédia grega o coro é o elemento de distanciamento em relação à acção e, por isso, mais capaz para a comentar. Esse distanciamento é reconstruído no espectáculo do ponto de vista dos mortos, que, estando afastados da vida, reivindicam uma consciência sobre ela, que é mais activa e isenta quanto menor for a interferência. Também por isso o Coro está presente em grande parte do tempo, nem que seja em contra-luz, pois é a sombra e a presença constantes de um passado que ajuda a construir e reconstruir o presente e o futuro (Gomes, 2016: 47).

De seguida, as figuras que dão corpo ao Coro fundem-se tornando-se estáticas no centro do palco, após um grito mudo que procura engolir o mundo fazendo os corpos fundir-se neste:

Surgiu-me a imagem de um grito mudo, inspirado na pintura do Munch. Pareceu-me adequado ter uma figura mista, um homem e uma mulher a fazer um grito mudo de abertura, a engolir o mundo ou a expulsá-lo de si. Isso fazia sentido num espectáculo que ele próprio é reivindicativo, tem uma voz activa social e humanamente. Politicamente também (Entrevista a Mónica Gomes, 2015).

Ilustrando essa constante presença reivindicativa, o Coro apresenta-se em contra-luz segurando uma placa de direcções e apelando às imagens de *A liberdade guiando o povo*, de Delacroix, e o *anjo do desespero* de Heiner Müller, reflectido no traje escuro e no silêncio:

Tal como o anjo o seu “discurso é o silêncio” e representa a voz dos mortos, tornando-se na “faca com que o morto abre o seu caixão.”. O Coro, tal como a figura do anjo, dialoga com a

escrita ou rescrita da História e a sua presença é a revolta como consciência do mal, como “embriaguez”, “atordoamento” da sociedade; como “esquecimento”, principalmente na voz do Morto; como o “prazer” em causar terror na voz do Líder; e como “sofrimento dos corpos”. Ao mesmo tempo o Coro é um prenúncio do dia de amanhã, o que é um reflexo do próprio silêncio, entendendo o silêncio aqui enquanto suspensão, prenúncio de alguma coisa que está para acontecer (Gomes, 2016: 47).

A figura estática assume a rigidez de uma placa que também segura entre as mãos. A placa, composta por seis setas de direcção, segurada pelo coro permite situar a acção. Do lado esquerdo da placa pode-se ler as indicações: «Museu Vivo Guerra Síria», «Rádio Medo FM» e «Drogaria D. Intolerância». Do lado direito destacam-se as direcções: «O Terrorista – serviços aéreos», «Hospedaria Mediterrâneo» e «FOME Snack-bar». Permitida a leitura sobre a figura do coro e a placa de direcções, abre a luz para o lado direito do palco. Vislumbra-se uma figura feminina, a Louca, em cima de um pedestal, de punhos cerrados em posição estátua, como se em exposição num museu, um lugar de homenagem à memória e de exposição da História.

Após essa primeira morte surge a primeira fala da Louca, a constatação de que a vida está em permanente movimento e renascimento – “Deixem-se recitar o que a história ensina (...). Toda morte / é uma queima de arquivos.” (Entrevista a Mónica Gomes, 2016).

A figura da Louca, representando o sacrifício, a vítima, bem como a trindade «violência, acaso e racionalidade» nunca se apresenta. Comenta a acção e narra o início da história de Hasan Al-Phortugali, um soldado jihadista que desertou:

Num tempo não muito longínquo, nas terras do oriente, existiu uma vez um soldado. De arma em riste e galgo corredor, montava um camelo velho e cheio de moscas... um Soldado que, tendo desertado ao seu pelotão, dia após dia conseguiu adiar a própria morte (Louca apud Gomes, 2016: 119).

A luz apaga e surge de novo junto às trincheiras do lado esquerdo, onde Hasan, um soldado acompanhado da figura da morte, novamente ao som da música *The Jihad Song*, puxado pela corda com que será enforcado, sobe a um banco disposto perto da trincheira, e ali permanece uns segundos, imóvel. Este fazendo representar a corda pelos seus braços, enforca-se e permanece imóvel a aguardar o desfecho da guerra. Nos interstícios dessa espera, entra um vídeo retratando actos de terror perpetuados pelo Estado Islâmico, de modo a acentuar a vertente documental e propagandística. O vídeo termina com o soldado a contar a história da sua ida para a Jihad à qual, em cena, através de uma analepse, dá continuação:

O soldado no momento em que se apresenta ao público já não está vivo, logo, está num não-lugar, um lugar que se abre, ou projecta, outros lugares, sejam eles em território dominado pelo ISIS, como a Síria, ou em território livre, como a Turquia (Gomes, 2016: 38).

Durante a narração do soldado que conta a história da sua chegada à guerra, abre-se uma analepse - «A história do líder e da morte do soldado arrependido», onde este se cruza com a figura de Abdul, um soldado morto (personagem fantasma) que nunca chega a aparecer no espectáculo, mas que é apresentado enquanto um colega de Hasan, e o Líder, uma personagem representativa da autoridade que assume no seu discurso a máquina propagandística do Jihadismo Global, associada à divulgação de actos de terror e recrutamento através das redes sociais. Após esta analepse dá-se

uma intervenção da Louca que, baseando-se no episódio do transporte da pedra do *Memorial do Convento*, de José Saramago, traz à discussão a «Pedra de Meca»:

A pedra de Saramago é no universo da Louca a pedra de Meca, uma das relíquias sagradas do Islão. No fundo, ela assume um dos discursos mitológicos sobre a pedra negra, nomeadamente, o mito que conta que a pedra branca caiu do paraíso, tendo sido uma prenda de Alá para Abraão e foram os pecados dos homens que a tornaram negra (Gomes, 2016: 39).

A Louca termina o seu discurso, abrindo-se outra analepse do soldado - «A história da Zhaida e do soldado arrependido», onde este, já desertado e em território turco se cruza com uma mulher: Zhaida.

Uma defensora dos direitos das mulheres e uma lutadora nata, com uma ideologia bastante demarcada (...). Embora seja uma mulher de ideais, procurou-se romper com um preconceito comum associado às feministas e aos activistas em geral que é a imagem da pessoa obstinada, pouco disponível para o diálogo. A construção da personagem de Zhaida foi no sentido de ser uma mulher suficientemente segura para ouvir o outro lado com diplomacia e defender as suas convicções. No fundo, ela apresenta a figura do activista como alguém não que impõe, mas que dialoga, que desafia o pensamento e o que é socialmente aceite dentro que uma mundividência que é a do soldado (Gomes, 2016: 50).

Zhaida é uma feminista muçulmana que influencia o soldado a abandonar a interpretação radical do Islão. Após convencer o soldado à sua causa, assume a frente do palco para contar a sua história: Zhaida integrava os Médicos Sem Fronteiras em Alepo quando conheceu o seu marido que tinha aderido à causa jihadista. Numa noite em que este planeava um ataque a uma escola, Zhaida assassina-o. Foge para a Turquia onde abre a chamada Hospedaria Mediterrâneo, em homenagem às vítimas dos naufrágios. Após terminar a narração, Zhaida sai de cena e a Louca, deslocando-se para o centro do palco, inicia uma partitura de *paso doble*, intervindo de seguida para comentar a Guerra Civil Síria:

E o regime de Assad tinha o seu exército e depois tinha as milícias pós-regime e tinha o Irão e os russos. Sim, também tinham os russos. Não eram muitos, mas também não eram poucos. Eram assim-assim. Uma guerra. Uma guerra mundial. Em território sírio. Eu sei estas coisas. Verdades são verdades. E do outro lado estava a oposição. E a AlQaeda, sim também estavam grupos da AlQaeda. Eu sei estas coisas. E os curdos, sim, também havia os curdos e depois os americanos que ajudavam os curdos (Louca apud Gomes, 2016: 107).

A Louca regressa ao seu pedestal do lado direito, abrindo-se uma nova analepse do soldado «A história de Razi e o telefonema do soldado arrependido», onde o soldado ao telefone com o seu tio narra a história de Razi (personagem fantasma), um menino palestino que foi morto na Faixa de Gaza e cujos destroços humanos foram projetados para Israel, sendo que todos os meses Aziza, a mãe de Razi, deslocava-se a Israel para recolher partes dos destroços da criança para poder realizar um funeral. A Louca intervém novamente para comentar a acção no sentido de perceber que critérios a História utiliza para transformar um corpo morto num cadáver histórico, lançando uma crítica sobre a patrimonialização, a musealização e a escrita da História:

Mas, quando se conquista um estatuto? Quanto será que um cadáver se torna um cadáver histórico? Quantos anos tornam um genocídio romântico? Razi, Razi... Razi, Razi, Razi... Não é um cadáver histórico. Não deu à costa na Europa, portões bonitos esses... Bonitos,

bonitos, bonitos (Louca apud Gomes, 2016: 116).

Após esta intervenção da Louca, regressa a paisagem inicial do enforcamento. O soldado, enforcado em cima do banco, está morto. Há um *blackout* e tem início uma partitura sonora onde os vários intérpretes vociferam sons de guerra, como se fossem crianças: uma hélice de helicóptero, sons de granadas, alguém que grita ao longe, um corpo que se move no espaço, uma respiração ofegante... Faz-se silêncio. A Louca desloca-se para junto da placa de direcções assumindo a posição do Coro. Surge o único momento no espectáculo com um discurso colectivo: a coreografia composta pela partitura e o solo interpretado pela figura da Morte que nunca expressou um discurso até então, fazendo-o agora no final através da dança. As mulheres juntam-se numa reza. Há um corpo que se auto-flagela, um outro que oprime e se liberta. Ao longo da partitura é projectado um vídeo que chama à cena imagens da libertação de Manjib do jugo do Estado Islâmico, a destruição e as mortes em Aleppo, o drama dos refugiados, a execução e decapitação de pessoas pelos jihadistas, etc., evocando o fascínio mediático pela performance da violência associada à figura do terrorista e do refugiado. Durante esta partitura, a actriz que interpreta a figura do soldado, despe o colete à prova de balas assumindo-se enquanto o Homem, abandonando o papel que representava e, no centro do palco, apela ao combate à banalidade do mal.

CAPÍTULO III – UMA ARQUEOLOGIA DA VIOLÊNCIA: A DANÇA E O CORPO-ARQUIVO COMO ACTO POLÍTICO

“Digamos, sem mais demora, que a violência, e a morte que a representa, têm um duplo sentido: de um lado o horror nos afasta, ligado ao apego que inspira a vida; do outro, um elemento solene, ao mesmo tempo assustador, nos fascina, introduzindo uma inquietação suprema” (Bataille, 1987: 30).

Se até então nos apercebemos de que a performance coloca em evidência a relação entre actuação e execução/performance cultural como acção que combina diversas linguagens expressivas e possui diversos contextos situacionais e sociais, trata-se aqui de nos focarmos no caso particular da dança-teatro/teatro-dança, aliada à construção visual e cénica do espaço em que esta toma forma. A própria relação entre corporalidade e performance cultural apresenta-se fulcral como forma de recuperar informações ocultas ou reconfiguradas pelos executantes, uma vez que os seus gestos, imagens corporais, movimentos e danças também expressam dados informativos. A performance opera assim como instrumento de transferências de conhecimento, informações sociais, memória e sentido de identidade, reproduzindo e transformando os códigos herdados e extraindo e reconfigurando imagens culturais comuns de um «arquivo colectivo» (Citro, 2012).

A relação entre performance e corporalidade, como iremos verificar nos estudos de caso abaixo, dialogam com a noção de «corpos dóceis» de Foucault que surgem como instrumento da «biopolítica» (Foucault, 1987) e do «Governo Humanitário» (Agier, 2012^a), mas também, no contexto das artes performativas, dialogam com o conceito de «corpo sem órgãos» (Deleuze; Guattari, 2007), um instrumento utilizado em consequência de uma preocupação política por parte das práticas artísticas que procuram posicionar-se face à docilidade perpetuada pela biopolítica.

Deleuze e Guattari referem a respeito do corpo que este é um organismo «organizado» em função da ordem social, devendo-se manter engrenado no organismo social. Rebelando-se contra esta concepção do corpo os autores desenvolvem o conceito de «corpo sem órgãos», um corpo que desperta, se apercebe que está vivo e rejeita a instrumentalização em prol da sensação. Trata-se de uma adaptação da definição de «corpo sem órgãos» de Artaud, difundida na emissão radiofônica *Para por fim ao juízo de Deus*, proibida em 1948 pela Rádio difusão francesa:

“Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas” (Artaud apud Quilici, 2004:198)

Quando Artaud fala num «corpo sem órgãos» inicia uma guerra contra o «organismo», sendo que, na sua aceção, este não denomina uma estrutura biológica, mas a operação social que se faz sobre o corpo, um funcionamento dos órgãos com os seus mecanismos de poder. Uma operação que torna o corpo funcional, dócil e adaptado (Quilici, 2004). Artaud defende então que existe algo no corpo que se rebela contra essa docilidade, algo que não quer funcionar de acordo com a norma, mas sim *dançar às avessas* (Quilici, 2004: 199). O corpo sem órgãos define-se por uma «descolonização do corpo», um desfazer do organismo:

“Seria preciso despovoar o espaço interior do corpo para liberá-lo dos seus automatismos. Um espaço que pode ser experimentado como infinito (...).Um indivíduo não é mais um indivíduo, mas um lugar, habitado por uma multidão. Multidão de impulsos, sensações, excitações, pensamentos, num movimento veloz e perpétuo de aparição e dissolução. Um corpo-multidão, onde circulam uma miríade de experiencias, impossíveis de serem completamente catalogadas e fixadas” (Quilici, 2004:196-198).

Trata-se de um entendimento de corpo que permite o esvaziamento de certas representações sobre o mesmo, transformando-o num espaço que transporta em si todas as virtualidades, como se de uma caixa com um fundo falso se tratasse. Um espaço sem fundo, infinito, que se torna fonte de todas as possibilidades de manifestação de realidade:

“A mão, usada para apertar o parafuso com a chave de fendas, mover a alavanca na fábrica, escrever o relatório no escritório. Quando esta mão perde a finalidade que lhe deram, se torna CsO [corpo sem órgãos]. Então aprende a dedilhar um violão, pintar um quadro, acariciar uma pessoa. A boca que era usada para dar ordens, organizar, repreender, dar sentido; passa a cantar, beijar, provar. Os pés que levam ao trabalho podem ser usados para dançar” (Trindade, 2013).

O «corpo sem órgãos» é a manifestação de uma necessidade de liberdade, a dissolução do organismo e das suas estratificações, ou seja, a criação de um novo corpo. Um corpo criado através de experimentações dosadas que permitam desfazer os automatismos e povoar o corpo de intensidades. Neste sentido, muitos dos estado patológicos da sociedade são entendidos pelos autores como experimentações de um «corpo sem órgãos», refira-se a hipocondria, a paranoia, o masoquismo são uma espécie de rebelião contra o organismo. Deleuze e Guattari alertam, no entanto, que essas linhas de fuga resultem na auto-aniquilação. Neste sentido, para a criação de um «corpo sem órgãos» é necessária alguma sabedoria prática que dosasse essas experimentações:

“Não se faz a coisa com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina. Inventam-se auto-destruições que não se confundem com a pulsão da morte” (Deleuze e Guattari, 1995-1997: 22).

Desfazer o organismo não é matá-lo, mas abrir o corpo a conexões, emoções, a um espaço de liminaridade e a uma violência dosada. Neste sentido, é possível analisar a performance da violência nos corpos entendidos «sem órgãos» dos intérpretes de Olga Roriz e Mónica Gomes. Compreender de que modo uma «política do chão» faz tropeçar o intérprete apesar de todos os alisamentos e de que modo o chão propõe uma arqueologia da violência sobre os corpos, tanto imposta pela lisura ou estriação do chão em que se dança ou interpreta (Lepecki, 2013), como pelo contra-lugar onde se coloca o corpo; bem como compreender de que modo o corpo performa e experimenta a violência de modo a transformar-se num microcosmo da guerra (Foucault, 1984). Trata-se de compreender o papel dos artistas enquanto produtores de cultura e agentes que reinterpretam a história e os discursos que guiam a sociedade vigente, fazendo do discurso e da performance da violência o seu instrumento ideológico.

É certo que a violência ocupa um lugar de destaque nas narrativas historiográficas e mediáticas em torno da Guerra Civil Síria e do Jihadismo Global. Episódios violentos remetem para a relação conflituosa entre a trilogia Estado Sírio, grupos insurgentes de oposição ao regime e Estado Islâmico, evidenciando uma determinada performance da violência. Se considerarmos as acções do Estado Islâmico podemos perceber que as mesmas evocam um lado performativo associado à teatralidade do poder (Balandier, 1982) e perpetuado, tanto através da “iconoclastia”, ou seja, da destruição ou danificação de objectos, imagens e edifícios religiosos (Duarte, 2014), refira-se aqui, a título de exemplo, a destruição das estátuas de Buda, em Bamiyan, no Afeganistão, em 2001; como através da exibição pública (online e através dos média) de cadáveres, refira-se aqui as decapitações e performances públicas de crianças ou adultos segurando cabeças decepadas, as crucificações das minorias cristãs no Norte do Iraque, ou até mesmo as violações enquanto arma de guerra; bem como a edificação de ícones terroristas, presente nas performances suicidas dos homens-bomba ou na figura do jihadista.

Esta edificação da performance violenta e terrorista evidencia-se também no Estado Sírio com as repressões violentas contra manifestantes ou bombardeamentos de civis, na imolação que deu início às Primaveras Árabes, bem como pelos grupos insurgentes de oposição (através de actos como raptos, torturas e execuções), ou no femicídio contra as mulheres no movimento de resistência curda. Neste sentido, o lado performativo dos ataques é o que permite enfatizar a sua intenção política e provocadora (Duarte, 2014).

Resgatando esta performance violenta, Olga Roriz em *Antes que matem os elefantes* e Mónica Gomes em *Eu Sou Mediterrâneo* confrontam-nos com um chão por onde irrompem inúmeras «matérias-fantasma» (Gordon, 1997): as manifestações e pressões que não removeram Bashar al-Assad do governo na Síria, a Guerra Civil que não terminou com os apelos, intervenções e apoios humanitários, o terrorismo que não terminou com o 11 de Setembro, a AlQaeda que não terminou com a morte de Osama bin Laden, as democracias que não eclodiram com as Primaveras Árabes, os refugiados que não cessaram com as políticas de exclusão e segurança do «primeiro mundo», etc.

As «matérias-fantasma» surgem nos referidos espectáculos a partir de um diálogo performativo entre arte, cultura e violência, mas uma violência como prática social e representacional. A luta, a guerra e o conflito são o factor fundamental de ambas as narrativas, indo da luta individual ao conflito colectivo.

Ilustração 4 – Refúgio



3.1. A performance do corpo como microcosmo da guerra

Se compreendermos que a dança pode ser entendida como um fazer que também é dizer, ou seja, um “fazer-dizer” onde a dança/performance e a política compartilham um mesmo processo de criação de ideias colectivas que têm, neste caso, por base ideológica uma ideia de «guerra sem qualidades» (Larue, 2001; Setenta, 2008), permite-nos perceber como a produção de acções-movimentos do corpo que dança ou interpreta é auxiliada por informações que estão no mundo. Nesse sentido, pensar a performance como um fazer-dizer é compreendê-la como um lugar onde a dança/interpretação e a política coexistem, acionando diferentes formas de agir artisticamente que permitem refletir e discutir, através do seu fazer, qual a função da performance (Setenta, 2008). A política é aqui entendida na acepção de Jussara Setenta, como:

“performatividade que se enuncia em corposmídias que dançam. Corpos implicados e comprometidos com as relações que estabelecem com o ambiente” (Setenta, 2008: 12).

A ideia da dança/performance como um fazer-dizer resgata a teoria dos actos de fala de Austin. As declarações performativas são consideradas por Austin como uma forma de acção (ver

Capítulo I – a performance na linguagem) e a sua aplicação no domínio cénico evidencia-se se considerarmos o modo como o «performativo» (Austin, 1990) não descreve apenas a acção, mas também a realiza, ou seja, o corpo que dança/interpreta é um corpo que está a dizer enquanto executa, pelo que este não é um mero reproduzidor de passos ordenados, mas também um produtor de questões e discursos. Se Austin nos introduz na linguagem entendida como performance, então talvez possamos inverter a sua proposição e falar em performance entendida como linguagem, considerando que existem diferentes formas de enunciar. O performativo pode corresponder a um corpo que ao dançar ou interpretar produz um discurso:

“A comunicação é transformada em corpo, em vez de ocupar o corpo como um lugar de sua ocorrência ou fazê-lo funcionar como mero veículo de transmissão” (Setenta, 2008: 26).

Mas se Austin refere que os performativos apenas se tornam válidos quando proferidos em situações ordinárias, ou seja:

“um proferimento performativo será, digamos, sempre vazio ou nulo de uma maneira peculiar, se dito por um ator no palco, ou se introduzido num poema, ou falado em solilóquio” (Austin, 1990: 32).

Jussara Setenta (2008) demonstra-nos que é possível inverter esta proposição procurando o performativo em cena, no corpo que dança/interpreta. A acção e o movimento são aqui entendidos como enunciadores de falas, estendendo-se o conceito de performativo para o conceito de performatividade (Setenta, 2008):

“O ato de fala passa a ser entendido como um ato corpóreo e, dessa maneira, constitui-se um cruzamento sintático da fala, que já é corpo, com a linguística. (...) A dança, enquanto ação performativa e organizadora de sua fala, tem voz. Sua fala está nos modos de fazer dança que ecoam o fazer-dizer materializado como ações corpóreas que apresentem traços, vestígios e características de inúmeras informações que são grudadas, trocadas e negociadas através da relação sujeito-mundo. Organizada performativamente a dança, produz atos de fala performativos” (Setenta, 2008: 29; 40).

Ainda, como nos demonstrou Foucault (*Vigiar e punir: nascimento da prisão*, 1987), é relevante atentar ao conteúdo político que se constrói no corpo e comunica através do seu fazer, no sentido em que o corpo nunca está numa posição de exterioridade às relações de poder, estas estão implicadas na relação do social e do corporal (Foucault, 1987). O corpo é sempre político e a constituição da fala na dança/performance resulta sempre de um vínculo à sociedade e, por sua vez, às estruturas de poder.

É neste sentido que Larue nos fala da guerra em teatro como uma «guerre sans qualités» (Larue, 2001):

“La perspective est morale et idéologique: la guerre est sans qualités, c'est-à-dire sans vertus notables. Le théâtre déshéroïse la guerre et ses valeurs. Dans ce cas, le théâtre est conçu comme une machine de guerre contre la guerre elle-même” (Larue, 2001: 9).

Larue ao declarar que a guerra no teatro não tem qualidades, procura reafirmar que o teatro nega qualquer qualidade heróica ou defensiva da guerra, visando “faire du théâtre de la guerre une critique active de la guerre véritable” (Larue, 2001: 9). É neste sentido que a coreógrafa Olga Roriz pretende reflectir com o espectáculo *Antes que matem os elefantes* o conceito de Larue, que adopta

uma posição brechtiana, apresentando a dança-teatro e o espaço da performance como um lugar crítico e anti-militarista. Já a encenadora Mónica Gomes apresenta-nos, através do personagem soldado, uma guerra com qualidades para depois a desconstruir no final do espectáculo. Contudo, em ambos os casos dá-se uma apropriação de uma performance violenta nos corpos, entendidos sem órgãos (Deleuze; Guattari, 2007), como forma de evidenciar as qualidades ou a ausência delas na *mise-en-scène* da guerra. O corpo insurge-se em ambos os espectáculos enquanto microcosmo da guerra, cruzando-se com uma política do chão que propõe uma arqueologia da violência sobre os corpos dos bailarinos/intérpretes (Lepecki, 2013).

Ao reivindicar uma estética da violência, o espectáculo *Antes que matem os elefantes* (2016), da Companhia Olga Roriz, remete desde logo para uma noção de «corpo transgressão», entendido enquanto corpo “insurgente, rebelde, não submisso” (Vergara, 2015: 1), ou seja, um corpo que tem subjacente a desconstrução do corpo dócil (Foucault, 1987). Trata-se de um corpo que reivindica o empoderamento pela violência, uma vez que os bailarinos/intérpretes:

“Desconstroem a passividade de seus corpos e utilizam a prática da ação direta para criação de uma “zona autónoma temporária (...). Essas performances podem ser definidas, como uma economia política do corpo voltada para a transformação na forma de gestão dos corpos” (Vergara, 2015: 8-9).

O corpo encontra-se numa zona liminar que é permitida pela radicalização da violência estética que encontra na estética da crueldade uma economia política do corpo e uma forma de gestão contra os cânones e a norma (Vergara, 2015). Destaca-nos a coreógrafa Olga Roriz a respeito desta violência:

É uma violência neste espectáculo toda ela exterior, é algo que vem de fora, mesmo aqueles olhares são questões para lá para fora. Acho que não há respostas, mas depois como há mais coisas que caem, mais pedras que caem, claro que aquele espaço quase que é inabitável. Tudo o que tu podes fazer, é duro fazer ali e, se tu vires documentários, os gajos passam a vida em cima de pedras e de cimento, e estão sempre a tentar construir e arranjar abrigos (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Olga Roriz apresenta-nos o corpo enquanto uma «escultura em movimento» (Prinzac, 2005) que acompanha a própria construção dos personagens no sentido em que permite a criação de uma memória performativa corporal que é reforçada pelas marcas físicas (Santinho, 2009) de violência e dor:

[No espectáculo] *Aquilo é tudo verdadeiro...Aquelas pedras (...). Se tu caíres em cima daquilo, magoas-te na mesma porque se esfarela quando tu pisas, se for uma pedrinha pequenina, mas se forem grandes, apanhas mesmo com nódoas negras. Quer dizer, se tu olhares para os bailarinos de perto, estão um bocadinho pisados (Entrevista a Olga Roriz, 2016).*

Trata-se da reivindicação da ideia de «corpo transgressão» enquanto um corpo que tem como objectivo chocar o público e criar estranhamento (Vergara, 2015), visando o compartilhamento público da revolta e do sacrifício. Se por um lado, o «corpo transgressão» se revolta contra o biopoder, por outro é constrangido por ele, na medida em que a performance dos intérpretes não se consegue libertar da estrutura de poder e dominação que lhes é imposta pelas representações de

guerra associadas a imagens de sofrimento, levando a que reproduzam a performance corporal e psicológica esperada pelos mecanismos de poder, na qual se colocam no lugar da vítima:

Ver as mães com as crianças mortas no colo, irmãos a verem-se uns aos outros mortos e a implorarem que eles voltassem, situações desse género...Foi um bocado difícil depois também entrar nesse ambiente porque isso depois é outra situação, e nós depois, a partir da pesquisa, realmente conseguirmos explorar aquilo artisticamente, é um desafio muito grande e eu acho que isso foi uma meta muito interessante de explorar, por parte da Olga (...). Eu sinto que sou a pessoa que, se calhar, está mais fechada no dramatismo, no sofrimento daquele sítio, e que tenta extravasar um bocado disso a partir do movimento (Entrevista a Beatriz Dias, 2016).

O sofrimento interpretado no corpo pode ser aqui analisado a partir da teoria de Douglas remetendo para o modo como as formas que o corpo adopta em movimento determinam aspectos da pressão social (Douglas, 1978), sendo que a colocação no lugar da vítima poderá ser lida à luz de uma «expressão natural» em consequência da situação social (Douglas, 1978). O pensamento de Foucault irrompe aqui também como lente de análise, uma vez que o poder disciplinar assegura a disciplinação das forças do corpo (Foucault, 1987). O testemunho de Beatriz Dias evidencia o modo como o controlo da sociedade começa no corpo enquanto realidade biopolítica, este é apresentado pela bailarina enquanto «superfície de inscrição dos acontecimentos» que possui uma articulação com a história e com a memória traumática do conflito que transfere para si a partir de representações e testemunhos (Vicentin, 2011).

É também, numa procura que remete para esta representação traumática do conflito, que surge a ideia do cadáver no espectáculo, reportando-se à cena em que um dos bailarinos vai empilhando mortos:

Há um dos bailarinos, que é o dos mortos, que diz assim: «Mesmo tempo? Isto já passaram anos. De uma cena para a outra às vezes passaram anos.». Para ele, ele está anos naquilo, está anos a empilhar mortos (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

O cadáver surge aqui enquanto representação de uma violência que destrói a humanidade, evidenciando o modo como a encenação e os bailarinos compreendem e representam o colectivo, sendo que a própria ideia da violência colectiva é constantemente acionada enquanto mecanismo dramático no espectáculo. Esta remete também para o processo criativo numa alusão à comunhão da experiência da violência por parte de um conjunto de indivíduos, no sentido em que a pulsão, a violência e o medo partilhados evidenciam uma determinada partilha identitária e esse sentimento identitário está aliado à formação de uma *communitas* (Turner, 1974), tal como nos descreve a bailarina Beatriz Dias:

Eu acho que há uma coisa muito importante, que surgiu a partir dessa violência toda, que foi o facto de sentirmos que há uma base colectiva muito grande, que o grupo em si acaba por se apoiar uns aos outros em momentos diferentes (...). Sinto que isso fez crescer uma rede entre toda a gente, que essa violência toda a gente sabe que existe e que nos seguramos uns aos outros...Ou não, porque às vezes não dá. Mas a violência parte muito de como é o sítio...O sofá, as pedras, até o frigorífico que existe (Entrevista a Beatriz Dias, 2016).

A dimensão comunitária do trabalho de grupo foi também muitas vezes mencionada nas entrevistas, demonstrando como as noções de *communitas* (Turner, 1974) e «colectivo» se

apresentam enquanto centrais num contexto em que estas são inerentes à própria performatização do drama social da guerra:

“A guerra, num sentido, reduz-se à organização coletiva de movimentos de agressividade. Ela é, como o trabalho, coletivamente organizada; como o trabalho, ela se dá um fim, responde ao projeto pensado dos que a dirigem. Não podemos dizer, entretanto, que a guerra e a violência se opõem. Mas a guerra é uma violência organizada” (Bataille, 1987: 43).

É no meio desta violência organizada, que permite a formação do *ethos* de grupo, da sua identidade social, que se insurge a performance dançada dos corpos mutilados e decepados, das feridas, dos prantos moribundos que ecoam na guerra e que são indícios de uma violência visual que o espectador contempla e que o instabiliza emocionalmente (Nogueira, 2002). Um dos elementos que a coreógrafa Olga Roriz destaca no espectáculo é uma cena em que o bailarino Bruno Alves despeja um balde de pedras sobre a cabeça como se o tecto desabasse sobre si:

Portanto, eu represento a violência sim porque imagino e sabemos que é violência, ou seja, há sim representação da violência. Se o público sente como se caíssem aquelas pedras, ótimo. É isso que é preciso. Agora que essa violência é vivida no sentido em que... Por exemplo, aquele rapaz, o Bruno Alves, deita as pedras sobre ele (...). A primeira vez ele não sabia, não teve a experimentar pedra por pedra, mas ele já estava um bocadinho naquele sítio e ele agora, se tu perguntares: «Quem é que tu és naquela peça?», ele diz: «Eu sou a guerra» (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

O acto de despejar o balde de pedras sobre a cabeça surge como uma estratégia para chocar o espectador e enquanto antídoto para o adormecimento das emoções e para «amnésia histórica» (Madeira, 2016: 19). As próprias pedras obrigam a uma tomada de acção, uma vez que completam o cenário adverso dos intérpretes e são uma condição para o desempenho da sua performance. Refere o bailarino André de Campos a respeito de uma cena em que o seu colega Bruno Alexandre caminha sobre as pedras:

Num solo que o Bruno Alexandre tem, há uma parte em que estão montes de pedras, ele está a caminhar pelas pedras e vai caindo, vai tropeçando, e isso para mim é dos momentos mais bonitos da peça porque eu acho que, a meu ver, em termos corporais, não é? E ao fim ao cabo nós somos bailarinos, é o último reduto para nós nos expressarmos. Esse momento, para mim, é o que identifica tudo aquilo que nós, enquanto bailarinos, podemos falar naquela peça. É o facto do corpo ser completamente influenciado pelo terreno em que vive e, neste caso, o terreno são as pedras. A maneira como ele tropeça nas pedras é tão humano, mas ao mesmo tempo todo aquele movimento tem uma história e uma carga tão grande por trás que naquele momento, para mim na peça, faz-me todo o sentido (...). Esta dor e esta amargura, mas também a força com que ele continua a andar nas pedras (Entrevista André de Campos, 2016).

Compreende-se aqui o modo como a identidade também é construída através do corpo, no sentido em que, as marcas no corpo agem como um relato e como acto de conservação da memória. O corpo assume-se assim num instrumento concreto para a memorização de uma certa ideia de sofrimento, dor e história contextual transformando-se numa escultura em movimento (Prinzac, 2005). A violência presente nesta cena que está associada a uma flagelação ou violação do corpo não se cinge apenas ao corpo humano, mas estende-se aos objectos cénicos procurando uma continuidade das matérias, daí a relevância das pedras na prática e no discurso dos bailarinos.

A violência no espectáculo é uma violência estrutural, as pedras e o pó são factores estruturais que transformam o cenário num ambiente violento para os intérpretes, demonstrando como uma das especificidades do teatro é o facto de este acarretar uma violência estrutural, pois se na televisão e nos média a violência é uma violência de imagens, no teatro a violência é uma violência de acções e que é sempre inesperada. Tal como destacava Walter Benjamin, a reprodutibilidade técnica não se aplica à arte dramática porque esta é original, é sempre nova a cada dia e é esse “aqui e agora do original [aquilo que] constitui o conteúdo da sua autenticidade” (Benjamin, 1994: 167). Refere o bailarino André de Campos a este respeito:

Tudo aquilo que nos acontece na peça, e isso tem a ver com o corpo, acontece mesmo, acontece-nos a nós. Nós não estamos a fingir nada, nós temos de beber água porque estamos cheios de pó na boca, cheios de pedras, com muita sede, ficamos tontos, quase que temos vontade de vomitar, entram-nos pedras para os olhos, entram-nos pedras para os ouvidos, para o nariz... O Bruno atira pedras, aquilo dói-lhe na cabeça, nós em todas as fases de movimento temos pedras a cravarem-nos no corpo, nós temos marcas, cada vez que nós berramos é porque a pedra dói, é porque alguém cai em cima de nós. Ou seja, é real mesmo, para nós é real (Entrevista a André de Campos, 2016).

A estética da violência implica, deste modo, uma gestão diferente do corpo, permitindo ao bailarino/intérprete enfrentar a violência enquanto agente e não mais enquanto vítima, insurgindo-se contra a docilidade do corpo dado que a acção violenta sobre si mesmo implica a afirmação de um domínio pessoal e total do corpo (Foucault, 1987) no qual o risco é assumido como consequência desse empoderamento:

O risco que se vê, não se procura, acontece mesmo, está lá sempre, não há... Pronto, a questão de quando caímos para trás, não sabemos se vamos cair no chão em cima de uma pedra, duas ou cinco (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

É engraçado até porque em palco as pedras saem do nosso caminho e saem mesmo. Em estúdio as pedras saíam, batiam na parede e voltavam. Portanto, havia sempre risco, não havia mesmo possibilidade de escapar delas (Entrevista a André de Campos, 2016).

O discurso de ambos os bailarinos remete acima de tudo para uma certa ideia de fé no próprio poder de pensamento, observação ou julgamento (Fromm, 2000), uma vez que eles acreditam que não se irão magoar ou morrer e por isso atiram-se sobre as pedras com força e convicção. Neste sentido, a fé dos bailarinos evoca, em simultâneo um corpo que resiste, no sentido em que esta nunca é uma condição da crença no poder, na dominação (Fromm, 2000), revelando-se antes enquanto possibilidade de actuação e acção não-violenta que se baseia no pressuposto de que:

“os governos dependem das pessoas, que o poder é pluralista, e que o poder político é frágil, pois depende de muitos grupos para o fortalecimento de suas fontes de poder.” (Sharp, 1983: 18).

A fé enquanto resistência é aqui permitida pelo corpo enquanto lugar de desconstrução da docilidade e pela performance enquanto lugar de fé que, contrariamente ao poder ou à religião, não irrompe enquanto possibilidade irracional, mas sim enquanto crença no seu próprio julgamento e liberdade de acção face à disciplina do poder (Fromm, 2000).

Ainda, embora o objectivo do espectáculo não fosse quebrar a quarta parede, a violência do cenário aproxima o espectador da realidade representada. Recordo-me que a este respeito, na primeira vez que assisti ao espectáculo e num dia comum de apresentação do mesmo, um conjunto de pedras saltou do palco em direcção à plateia, reforçando o modo como a violência é uma consequência da componente material das pedras, bem como do dispositivo dramático e cenográfico escolhido pela coreógrafa. E é certo que a violência, ainda que produzida em cena, tem pontos em que não é controlável, pelo que a partir do momento em que saltam as primeiras pedras do palco e tocam um conjunto de espectadores, o próprio espectáculo transforma-se numa ameaça, deixando o espectador num permanente estado de alerta, semelhante ao dos intérpretes, e partilhando da mesma fé de que a consequência da acção não lhes tocará (Fromm, 2000):

No fundo também é o estado que nós estamos lá dentro, é aquela situação em que a qualquer momento aquilo pode...As luzes apagam-se, cai tudo...Ou seja, é mesmo a situação em que de um momento para o outro estamos a dar um passo, estamos a sair e aquilo acabou, não fazemos mais nada, acabou, pronto. É um bocadinho essa sensação de completa insegurança e completa incerteza sempre (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

Ao longo de todo o espectáculo a luz é ténue e, por vezes, os intérpretes ostentam lanternas como forma de conseguir ver e deslocar-se no ambiente à sua volta. A coreógrafa atribui um especial destaque à iluminação cénica ou à falta desta enquanto opção política de encantamento do espectador:

As lanternas é óbvio porque eles não têm luz, não é? Pronto, assim como aquela teia toda caída, foi uma ideia que eu dei à iluminadora. Eu ao princípio: «Isto é só com lanternas porque não há luz naquele apartamento. Eles não têm luz, não têm electricidade. Gostava que houvesse alguma imagem de um bocado de destruição, mesmo dentro do teatro, e que a teia de luzes tivesse dentro do apartamento, tivesse um bocado caída com uns bocados mesmo completamente caídos (...). E o que eu acho que a iluminadora fez fantástico foi, sendo que aquelas varas são varas que estão só em cordas, não é? E elas não podem ter muito peso, portanto, para já ela escolheu projectores assim pequeninos que conseguimos que um amigo meu me emprestasse (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

As lanternas surgem como uma estratégia de remeter para o real e para o ambiente escuro e pesado da destruição dentro do apartamento, bem como para a incerteza de um futuro, quase como se os intérpretes estivessem ali no escuro agarrados à última réstia de luz, enquanto esperança e crença numa utopia de salvamento, sendo que, tal como nas pedras, também na cena das lanternas é visível uma continuidade entre corpo e matéria:

Eles andarem nos escombros com as lanternas à procura das pessoas e, de repente, aparecia uma cara, aparecia um braço... Pronto, isso também aparece de uma maneira poética obviamente no espectáculo, mas em quase todos os vídeos havia lanternas (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

A lanterna surge como um instrumento que permite encontrar a enfermidade e revelar a violência contida no campo social representado. Trata-se da procura de um prolongamento do corpo através dos objectos: os objectos transformam-se em relíquias e num símbolo de uma experiência que procura derrubar os limites da sensação vulgar (Nogueira, 2002). Mas a isto dedicaremos um sub-capítulo mais adiante (Ver sub-cap. *A cultura material enquanto memória e mise-en-scène do «drama social»*).

Esta procura por uma extensão do corpo assume-se num lugar onde a violência aparenta uma naturalidade, “ela é ocorrência pura, acontecimento e ruptura” (Nogueira, 2002: 160), tal como nos demonstra o bailarino Francisco Rolo:

À medida que nos fomos ambientando naquele espaço, fomos também encontrando a normalidade, ou seja, é este espaço que temos, é aqui que vamos trabalhar, e se calhar... Lá está, não é tão duro para nós como é para o público, mas nós depois também começamos a ter essa relação com essa violência, não é? Com a violência que lá está, claro. Se nós não estivemos, ela está lá, se estivermos lá, ela está também (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

Francisco Rolo, ao referir que encontrou naquele espaço a normalidade revela uma adaptação corporal à violência, evidenciando a construção social do corpo que adopta uma «expressão natural» de acordo com a situação social, e consequentemente geológica, associada ao cenário de guerra e conflito social (Douglas, 1978). Neste sentido, o social impõe-se ao corpo físico, constringendo-o a agir de determinada forma, sendo que aqui a conduta simbólica presente no corpo expressa uma condição de «liminaridade», subversão, impureza e perigo, transformando o corpo em situação numa «forma simbólica natural» (Turner, 1974; Douglas, 1978).

Neste cenário de violência “natural”, evidencia-se a cena das mulheres a lavar o cabelo que surge em consequência da violência dramaturgica, mas também cénica, manifestando-se como uma procura pela naturalidade dentro do caos, bem como por uma solução prática face às características da cena que se transformam num obstáculo doloroso para os intérpretes:

Tu estás num campo de refugiados, não tens água, não tens nada. Estás nos destroços, não existe electricidade, não existe. Eles arranjam um baldezinho com água para lavar o cabelo. É quase como tentares manter a tua dignidade, tentares manter alguma realidade. Bom, não sei... E depois porque eles precisam, é muito pó, muita poeira. Eles na guerra, não estou a dizer aqui, mas aqui também (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Aliado a esta aparente naturalidade, o espaço cénico afirma-se aqui enquanto o local por excelência do caos e da violência, numa imagem da metrópole assombrada pela dor dos seus habitantes e pelas «assombrações» da sociedade (Gordon, 1997). Contrariamente à ruína enquanto processo de degradação natural, em que a natureza recupera o seu espaço transformando-se numa terra de ninguém, a metrópole destruída é uma ruína que se insurge como sintoma de crise ou conflito, o que a transforma num lugar habitado, como é o caso das ruínas de guerra. A sua função deixa de ser histórica e mnemónica para ter uma função prática e quotidiana. Neste lugar a violência é entregue a um ritual de sobrevivência: procurar um abrigo, procurar o apoio de um ente querido, encontrar num frigorífico, num sofá, numa manta o último refúgio de segurança:

O miúdo dentro do frigorífico (...), não tem mais um sítio para se encolher e é só aquele para se esconder e para se proteger (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

O quotidiano no espaço transforma-se numa trincheira onde a guerra está em estado permanente. Determinados objectos e sinais remetem-nos para o lugar da violência: as pedras, a destruição da teia, o pó, as nódoas negras nos corpos dos intérpretes, etc.. Trata-se da sensação de um mal omnipresente que é hiperbolizado no espaço cénico, no qual o mal e o medo se instalam numa denúncia artística e numa consciência comum:

Estamos a ver um cenário com paredes destruídas, prédios completamente à descoberta, e depois num desses prédios está uma senhora que está a arrumar lençóis, que está a fazer comida. Pronto, vimos esses contrastes, vimos as pessoas com uma certa calma, dentro do que é possível, a mexer nas pedras por causa das derrocadas... Todos esses gestos e esses momentos acho que são muito importantes porque sinto que vimos destruição, vimos sangue, vimos coisas a cair, mas isso, de alguma forma, já somos um bocadinho bombardeados no dia-a-dia com os telejornais e tudo, mas estas coisas do dia-a-dia, naquela especificidade, acho que acabaram por ser muito importantes e acho que os documentários permitiram-nos isso (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

A teoria da transparência das imagens serve a análise do discurso de Francisco Rolo, ao fazer referência à senhora que arruma os lençóis no seio do cenário de guerra, remetendo-nos para o modo como o cenário de guerra é constantemente reproduzido através dos média numa crítica àquilo a que Baudrillard designou pelo niilismo de hoje (Baudrillard, 1991). Francisco Rolo acrescenta ainda a este respeito:

O Bruno Alexandre falou uma vez que estávamos perante (...) [uma] «cultura de milhões», que é a era dos números (...). Todos os dias falamos em milhares de pessoas, milhares de não sei quê... É tudo gigante, é tudo grande, e acho que isso, em relação a este tema em específico (...) as pessoas são tão bombardeadas que ficam quase um bocadinho adormecidas em relação ao tema porque (...) é sempre tudo tão gigante, que se torna banal e os números deixam de ter a importância que têm, as coisas deixam de ter a importância que têm, quase que, ao ver as notícias, perde-se um bocadinho o valor humanitário do que se está a falar e as imagens perdem a força que têm, porque as imagens têm muita força, mesmo as que passam na televisão, acabam por ser as mais light (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

Evoca-se aqui aquilo a que Baudrillard chamou o niilismo da transparência, no sentido em que a imagem já não representa, esta torna-se transparente, sem narrativa espaço-temporal ou, como designava Walter Benjamin, sem o «aqui e agora» que lhe confere autenticidade (Benjamin, 1994) e, deste modo, perde-se o sentido das imagens (Baudrillard, 1991). É o momento do neutro e da indiferença, sendo que Baudrillard chega mesmo a questionar se poderá falar-se numa «estética do neutro» (Baudrillard, 1991), no sentido em que a pós-modernidade evidencia um fascínio pelo neutro e por todas as formas do nosso desaparecimento numa era de transparência involuntária (Baudrillard, 1991). Deste modo, a imagem associada à guerra, ao ser repetida, perde o seu sentido, a sua «aura» atrofia-se, fazendo com que também o seu “testemunho” se perca (Benjamin, 1994: 168), passando apenas a cumprir uma função política (Benjamin, 1994). Esta função política traduz-se no discurso da transparência levado a cabo pela estrutura de poder, sendo que esse discurso da transparência é um discurso abstrato, sem referências concretas, que contribui para uma «estética do neutro» associada à perpetuação da «banalidade do mal» (Arendt, 2000), enquanto alheamento da realidade, superficialidade reflexiva e não exercício do pensamento, baseando-se numa “interdependência entre inconsciência e mal” (Arendt, 2000: 172).

Também no espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo*, da Companhia Vidas de A a Z, se manifesta uma procura pela naturalidade dentro caos, não só na própria figura do soldado, mas também na referência banalizada aos actos dos Estado Islâmico. Refere a encenadora a respeito do personagem:

[o soldado é um jovem] com uma gestualidade dentro do padrão daquilo que encontramos nos jovens do sexo masculino em qualquer lugar do mundo. Alguns têm alguns traços

característicos, que nós por norma associamos aos subúrbios... Uma gestualidade mais revoltada, mas nada de diferente do mais comum dos jovens, excepto o terem barba e uma arma na mão (...).

Optei por partir de uma posição base e, depois de ver vários vídeos, reparei que alguns deles gravam sentados, é como se montassem uma cena... Vê-se que há um cuidado com a imagem, que há uma preparação, nalguns vídeos simplesmente percebe-se que as armas à volta foram colocadas para a gravação, que o enquadramento é quase sempre alguém que está sentado e à volta há armas ou há coisas destruídas e a câmara está fixa, alguém fala para a câmara com naturalidade. Por isso a posição base que escolhi é um lugar-comum... Pernas afastadas, o braço apoiado na perna, movimentos abertos e que deem nas vistas, às vezes até que ilustram o que se está a contar, porque há uma necessidade de ser o foco da atenção, de se ser visto, de se fazer notar (Entrevista a Mónica Gomes, 2016).

A postura agressiva e violenta do soldado pode ser interpretada como resultado do adestramento de forças de que nos falava Foucault que visa disciplinar a violência passando pelo aperfeiçoamento de faculdades corporais e de uma específica postura associada à performance jihadista (Foucault, 1984), o que também é visível na figura do Líder:

Agora diga-me, parece-lhe isto que aqui está a ver um ambiente de terror? Onde é que está o homem da câmara? / E os jornalistas? / Onde estão os jornalistas? (...) / Então está à espera do quê para me ir arranjar umas cabeças infieis para decapitar! (...) / A aparência de terrorista é de importância vital para causar terror. E pode já pedir ao Abdul para pôr a internet a funcionar, quero o vídeo no facebook antes do final da tarde (Líder apud Gomes, 2016: 88).

Esta dimensão performativa da violência jihadista é fortemente explorada a nível discursivo. Se, por um lado, tanto a nível corpóreo como discursivo, o personagem do soldado evidencia uma tentativa de naturalização da docilidade e da violência, remetendo para a sua banalização e evidenciando a ideia da docilidade-utilidade do corpo militar, que tanto mais obediente quanto é mais útil (Foucault, 1984). Por outro lado, o personagem Líder representa declaradamente a disciplina enquanto forma de dominação e de produção de «corpos dóceis», evidenciando a hierarquia de poder (Foucault, 1984):

Uma força autoritária e que, ao mesmo tempo, represente um todo, que é não é só um. Ou seja, em palco é só um, mas na realidade representa um exército inteiro... e exército é simbólico. E acho que foi essa força colectiva que eu tentei harmonizar para uma figura só (Entrevista a Filipe Lopes, 2016).

O personagem do Líder representa um todo maior que inclui o todo do personagem soldado, no sentido em que se insurge enquanto representante de um poder político e militar que é monolítico, remetendo-nos para a conceitualização de Sharp que defende que este tipo de poder “só pode provir de uns poucos homens e que é durável e se auto-perpetua” (Sharp, 1983: 18), servindo de base à violência política e à produção da docilidade (Foucault, 1984).

A violência estrutural que se evidencia nessa docilidade está presente ao longo de todo o espectáculo, fazendo-se representar pela imagem do enforcamento enquanto resultado do exercício do poder:

O gesto do enforcado é dos que tem um impacto mais forte em cena e foi interessante, porque eu lembro-me que quando o sugeri, pensei até que não iria resultar, que seria demasiado cómico, mas quando a Belinha o fez, foi aquilo... A força, a intensidade, foi perfeito e ficou logo (Entrevista a Mónica Gomes, 2016).

A força do ritual de enforcamento surge associado a uma evidência da morte como espectáculo, possibilitando analisá-la à luz dos argumentos de Foucault, no sentido em que esta se poderá apresentar como uma reivindicação do suplício (Foucault, 1987). Os actos jihadistas no referido espectáculo podem ser compreendidos enquanto antídoto para a supressão do espectáculo punitivo, face a um panorama em que os rituais modernos de execução são caracterizados por uma supressão do espectáculo e anulação da dor (Foucault, 1987):

“No entanto, um fato é certo: em algumas dezenas de anos, desapareceu o corpo supliciado, esquartejado, amputado, marcado simbolicamente no rosto ou no ombro, exposto vivo ou morto, dado como espetáculo” (Foucault, 1987: 12).

O gesto do enforcado na Louca surge, deste modo, como uma forma de exposição dos actos do Estado Islâmico que se fazem representar através da imagem do enforcamento enquanto instrumento político de causar terror e que irrompe aqui enquanto estratégia de recuperação da dimensão espectacular da morte. Esta dimensão também se manifesta no personagem Soldado, se considerarmos que, ao longo de todo o espectáculo, este transporta ao pescoço a corda com que será enforcado. O enforcamento é aqui lido como símbolo da hierarquização, na qual o suplício se transforma em agente político inerente a um ritual organizado – o enforcamento-, cuja finalidade é a marcação das vítimas e a manifestação do poder que pune, neste caso referente ao poder do inimigo de guerra (Foucault, 1987). O suplício no enforcamento faz, então, parte de um ritual que, de acordo com Foucault, deve “ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo (Foucault, 1987: 37). É, neste sentido, que o enforcamento do Soldado, que em cima do banco e prestes a ser morto se encontra voltado para a plateia, reivindica o papel do povo, neste caso do público, na criação do terror, no sentido proposto por Foucault:

“Ele é chamado como espectador: é convocado para assistir às exposições, às confissões públicas; os pelourinhos, as forcas e os cadafalsos são erguidos nas praças públicas ou à beira dos caminhos; os cadáveres dos supliciados muitas vezes são colocados bem em evidência perto do local de seus crimes. As pessoas não só têm que saber, mas também ver com seus próprios olhos. Porque é necessário que tenham medo; mas também porque devem ser testemunhas e garantias da punição, e porque até certo ponto devem tomar parte nela” (Foucault, 1987: 75).

A necessidade da «testemunha» surge também ligada às políticas da memória e ao modo como a sociedade e o poder lidam com a memória histórica (Sarti, 2014), sendo uma componente muito forte no espectáculo, talvez mais evidenciada na figura do Coro, se tivermos em conta a sua posição estática durante três horas, a duração inicial do espectáculo, que procurava acentuar esse testemunhar da acção violenta. A questão que se evidencia é que esse mesmo testemunhar é também em si violento, não apenas fisicamente, associado à rigidez e cansaço corporais que a posição estática implica, o que, inclusive, levou a que na antestreia do espectáculo, o corpo de uma das intérpretes acabasse por colapsar, manifestando-se numa cegueira momentânea e perda dos sentidos; mas também psicologicamente, interpretando a resignação enquanto resultado do mecanismo de controlo social que leva o indivíduo à impotência (Nogueira, 2002).

O testemunhar dessa acção violenta por parte do público é também ele violento não só no reconhecimento do sofrimento dos intérpretes, mas também na vivência desse sofrimento, como se

dá no caso do monólogo do personagem Zhaida. A cena em que Zhaida confessa ter morto o marido na tentativa de evitar um atentado terrorista a uma escola, foi quase sempre recebida com lágrimas da parte do público, tornando-se num exemplo desta violência testemunhal:

Tem odor a amêndoas. A amêndoas amargas. O cianeto de potássio... Roubei-lhe a vida, mas não a deixei lá. Trouxe-a comigo, no trauma das minhas mãos e no sangue do meu suor (Zhaida apud Gomes, 2016:146).

O público tem prazer numa ausência que é convocada pela narração da intérprete - o episódio da morte do marido, do qual não foi espectador, mas com o qual se confronta através das imagens que a presença e discurso da intérprete evocam, partilhando com esta uma narrativa comum correspondente a uma reinterpretação do sacrifício de Cristo. A empatia aqui resulta do reconhecimento de uma narrativa comum que é a do sacrifício pessoal em prol de uma causa maior, sendo que esse sacrifício manifesta-se, mais do que no discurso, nas lágrimas do personagem que se estendem ao público, no sentido em que “their contagiousness is necessary for everyone's pleasure” (Bennett, 1997: 72). Assim, o choro transforma-se num instrumento de prazer (Bennett, 1997), o que corresponde a uma violência sádica.

Também durante o período de ensaios a componente violenta merece algum destaque, remetendo para o esforço físico dos intérpretes na construção dos personagens. Saliente-se a construção do personagem Louca:

Algo tão simples como cerrar o punho encostado à cabeça e esfregar. Depois, quando passámos à fase de ensaios, senti que era preciso atribuir força a esse gesto, pelo que sugeri um tipo de batida com o punho de forma sucessiva e ritmada. E, no fundo, esse é um dos gestos que caracterizam a personagem. Esse gesto foi o ponto de partida para todos os outros (Entrevista a Mónica Gomes, 2016).

O movimento de auto-agressão com o punho contra a cabeça e a dor associada ao gesto transformou-se na via primordial para a actriz «entrar» no sofrimento do personagem, ao mesmo tempo em que demonstrava um maior domínio da dor e do ritmo do movimento, recuperando o controlo sobre o próprio corpo. Neste sentido, a dor associada ao gesto constitui-se como uma construção artística e social e *statement* político, uma vez que, como destaca Santinho, “a dor, não é pois apenas o resultado de um ferimento pontual. Ela é também o resultado das nossas experiências passadas e da nossa memória sensorial” (Santinho, 2011: 170). A dor surge aqui como uma consequência da estética da violência enquanto caminho para a *mise-en-scène* do trauma, procurando, através desta representar a revolta, a inconformação, o isolamento e a perda. A violência e a dor surgem também como um elemento transformativo associado a um ritual de passagem (Van Genep, 1978) e a uma noção de «liminaridade» (Turner, 1974), sendo que o conceito de liminaridade alude aqui a uma violência exercida pelo indivíduo/performer contra si próprio.

Ao contrário da violência colectiva, a auto-violência é percebida enquanto uma violência “socialmente muda e escandalosa, vivência privada, sonegada por isso à tolerância, à razão e ao espaço público” (Nogueira, 2002: 19). Aqui o agente é em simultâneo a vítima, evidenciando a componente liminar da representação, onde se cruza a história do personagem com a do próprio

intérprete. Trata-se de uma gestão individual do poder, da liberdade e do corpo. Refere-nos a atriz/bailarina Margarida Camacho a este respeito:

- Lembro-me que durante a coreografia são comuns os gestos de auto-agressão ou flagelação. O que é esses gestos simbolizam e o que pretendes transmitir através deles?

Tem a ver com violência doméstica, violação de menores e mulheres (...), o apedrejamento das muçulmanas. (...) Para além de observar muito as muçulmanas que passam por mim, os gestos que elas fazem, vi muitos vídeos sobre a oração, sobre como elas são maltratadas. Isso inspirou-me em gestos. (...) O [gesto] da arma... Tem a ver com a guerra na Síria. Como é que descrevo o gesto? É como se estivesse com o dois braços a agarrar numa metralhadora. Neste caso começo a fazê-lo para o público e no final é como se fosse a morte. [Há também] a parte em que eu caio no chão, agarro o cabelo, puxo e começo a andar. É muito isso, porque elas depois são espancadas porque é a palavra delas contra os homens.

(...) [A nível pessoal, enquanto intérprete, essa violência] ajuda também a limpar cicatrizes, a fechá-las. E foi isso que a dança fez comigo e vai fazendo, não é? Esquecer um bocado o passado, fechando as feridas. Nós falhamos sempre, como acertamos em coisas. Agarrei em muitas falhas minhas, tentei fechar as feridas, esquecê-las e transmiti-las na dança (Entrevista a Margarida Camacho, 2016).

O testemunho da atriz Margarida Camacho evidencia o carácter dos actores enquanto “*threshold people*” (Turner [1969] 2004: 89), pois a sua performance situa-se sobre o limiar entre a verdade e a mentira, entre a realidade e a ficção” (Fradique, 2016: 8), reivindicando a violência e a dor como elemento primordial de um “rito de passagem” associado a uma noção de catarse, reafirmação pessoal e cura (Van Gennep, 1978), na qual a atriz submete o seu corpo a um confronto com os seus próprios medos, explorando a dor e a resistência física e onde a performance se cruza com a sua própria narrativa pessoal. Esta noção reafirma a relevância da performance da violência num corpo entendido sem órgãos, um corpo aberto a todas as possibilidades de manifestação da realidade transformando-se num espaço de liminaridade onde se experiencia uma violência dosada (Quilici, 2004).

A «performance da dor», assumida enquanto uma «estética do sacrifício» (Prinzac, 2005) é mobilizada como uma forma de disciplina corporal que visa a transformação pessoal, sendo que a sua real importância não é o acto violento em si, mas sim a morte e o renascimento simbólicos:

As mulheres não se levantam durante a dança toda, não há nenhuma vez, eu tento-me levantar e caio porque a mulher hoje em dia ainda não tem força para lutar contra o passado. Ela levanta-se e cai e ali há um momento em que ela decide «chega» e liberta-se do passado, da tradição, dos costumes (Entrevista a Margarida Camacho, 2016).

Esta performance da dor assume especial relevância se considerarmos o acto de cair durante a dança como um «pressentimento de morte» (Rocha, 2014), no sentido em que “cair é um acto metaforicamente associado ao fracasso, e permanentemente ligado à ideia de uma progressão irreflectida que tem como desfecho o castigo de uma queda” (Rocha, 2014: 197). A intérprete metaforiza assim a sua inevitável mortalidade, reivindicando a entrega à queda como uma forma de compreender o mundo, tal como a lenda de Ícaro que, ao se aproximar do sol, viu as suas asas de cera derretidas. A entrega ao chão, destino final do corpo em variadas culturas, marca o renascimento simbólico da intérprete enquanto mulher liberta da tradição e violência simbólica. As sucessivas quedas e a violência estética associada a elas surgem como uma estratégia de

magnetização do olhar do público que, em simultâneo, acarreta uma dificuldade em observar (Rocha, 2014).

Assim, a violência estética pode ser entendida como uma leitura contemporânea do teatro artaudiano e do conceito de «corpo sem órgãos», se considerarmos os argumentos de Mónica Prinzac que avança com a noção de “mortificação pós-moderna” para designar esta “tentativa espiritual dos artistas de desconstruir limites pessoais e sociais através do sacrifício físico como uma forma de purificação ritual” (Prinzac, 2005: 40). A apropriação da figura da vítima por Margarida Camacho surge também como um modo de performatização do sofrimento associado à violência, num contacto com uma dor/memória individual e um distanciamento difícil face a um processo histórico que está ainda em curso, uma vez que apropriar o conflito sírio esteticamente acarreta uma série de conflitos e disputas no campo da memória e das diferentes vozes e retóricas em torno do acontecimento cujos contornos permanecem ainda em aberto. A performance da dor é, assim, assumida como uma possibilidade de reconhecimento social da violência, cuja experiência real, como argumenta Sarti, remete para uma “ausência de um lugar de inteligibilidade e escuta para o sofrimento que dela advém” (Sarti, 2014: 81). O corpo é na performance assumido como testemunha da experiência dessa violência, situando-se num espaço de relação entre violência e subjectividade e, neste sentido, a figura da vítima no discurso performativo surge associada a um reconhecimento social do sofrimento voltado para o sujeito que o sofreu, entendendo esse sujeito como um sujeito de direitos.

Em suma, a performance da “testemunha” e da “vítima” aparece ligada a uma forma de construção de «fazer-dizeres» (Setenta, 2008) que procuram expressar a violência no espaço social através do campo estético (Sarti, 2014). Neste sentido, o corpo apresentado em cena é um corpo que expõe uma reflexão crítica sobre outros corpos, é um corpo que cita outros corpos (o corpo da testemunha, o corpo das vítimas, o corpo dos agressores, etc.), enunciando uma fala performativa que evoca o drama social da guerra através da esteticização da violência e, deste modo, como destaca Nogueira:

“quando falamos sobre a violência ou a sentimos, somos sempre apanhados nesse vector ético instável onde se inscrevem todas as acções e relações de poder” (Nogueira, 2002: 18).

Posto isto, as vozes dos outros corpos e os discursos históricos e políticos inerentes aos objectos artísticos são vozes e discursos transformados no fazer do corpo que dança/interpreta. O corpo cria assim um discurso que articula diferentes posicionamentos e discursos: o da encenação, o do intérprete, o das informações absorvidas pela relação sujeito-mundo, o da informação dramática e o da evocação cénica de um período histórico ou conjuntura. O próprio fazer-dizer na dança está sempre subjugado às relações de poder, a restrições impostas pela estrutura artística, pelo que é no processo de fazer-dizer do corpo que se evidencia de forma mais imediata o processo de “bricolage cultural” (Atkinson, 2010: 17), uma vez que este resulta de um processo de mediações, de uma negociação entre as ideias e posicionamentos dos artistas e encenadores/coreógrafos, que se traduzem numa acção concreta que parte de um enquadramento interpretativo imposto pela estrutura artística enquanto estrutura de poder.

Ilustração 5 – Espectros do anónimo-homem



3.2. Os desaparecidos, os fantasmas e o corpo como arquivo

Hoje, que o fantasma já pode ser nomeado abertamente, há ainda necessidade de usar máscaras para dialogar com os mortos? (Koudela, 1997).

A memória apresenta-se como matéria fundamental de qualquer criação cénica, seja a memória associada à técnica, ao modo de fazer, a um determinado conhecimento específico, ou até a memória do performer, interpretada e expressa pelo seu corpo (Zili e Santos, 2015). A própria relação entre a memória, o corpo no teatro e o corpo no quotidiano apresenta um percurso histórico reconhecido através de Constantin Stanislavski, que, no final do séc. XIX e inspirado pela psicologia experimental de Théodule Ribot, recorre à memória das emoções como parte do seu sistema de atuação que procurava, através da representação motora das experiências emocionais vividas, criar uma nova sistematização para as acções físicas do intérprete (Lopes, 2009). A partir de 1920, o Actors Studio, um conjunto de artistas de Nova Iorque, apropriam o sistema de atuação de Stanislavski e criam o conhecido «método de stanislavski», caracterizado por um enfatismo na memória emocional como método de interpretação para o actor (Lopes, 2009). Também, a partir dos anos 60, num período marcado por revoluções políticas e novos movimentos artísticos, o teatro de Grotovski, Peter Brook e Eugénio Barba apropriam a memória como instrumento para trabalhar e

pensar o corpo (Lopes, 2009). Barba coloca o foco do seu trabalho na relação do corpo com a experiência vivida, uma vez que, ao propor o reconhecimento de uma organização básica do corpo do performer entendida como pré-expressiva, ou seja, entendida num conjunto pré-cultural de reacções fisiológicas universais, demonstra-nos como a partitura física é guiada pela nossa memória (Barba, 1995). O corpo é, assim, o lugar da memória do intérprete que, no trabalho com os seus arquivos, encontra formas de materializar o que sente daquilo que recorda.

A performance cénica e o corpo entendido enquanto arquivo surgem, neste contexto, como um lugar que permite evocar a memória dos acontecimentos. Parte-se da premissa de que o estudo da relação entre o corpo, memória e performance nos revela caminhos alternativos, desvios, micro-políticas e acções de resistência face ao mundo social, à arte e ao próprio corpo, na contemporaneidade. Neste sentido, a aproximação entre os estudos da memória e a performance cénica trazem algumas questões relevantes: como pensar a memória na performance cénica quando relacionada com corpos que representam momentos históricos que não aqueles em que as coreografias/encenações foram criadas? O que significa reconstruir um acontecimento? De que modo os figurinos, cenários e sequências de movimentos colocados em cena permitem reconstruir um acontecimento? De que modo a memória na performance se pode constituir enquanto micro-resistência? Trata-se de um questionamento da performance cénica enquanto expressão estética que estabelece uma relação com o tempo e o espaço (Cerbino, 2009). E que tempo é este?

No caso das performances em análise, este tempo é trabalhado como um tempo imobilizado, um tempo que anseia por um desejo trágico de praticar a suspensão (Prinzac, 2005). Fala-se aqui no tempo do drama social, demarcando-se entre o princípio e o fim, preso numa temporalidade que demora. Refere o bailarino André de Campos a respeito desta suspensão da temporalidade no espectáculo *Antes que matem os elefantes*:

Aquele espectáculo acho que podia começar em qualquer sítio do espectáculo. Por acaso é aquele o início, mas eu acho que podia até começar pelo fim ou começar pelo meio...De repente, alguém abre uma janela e vê aquilo (...). No meu caso eu fiz muita pesquisa antes da peça. Não só pelo que acontece na Síria, mas por várias balizas temporais em que isto aconteceu no mundo, em que houve um conflito, num determinado território, e o grupo de gente viu-se forçado a sair daquele país porque já não havia país. Primeiramente fui mais por aí porque eu quis saber porque é que isto acontece, ou de que maneira é que na Síria é diferente, ou o que é que faz com que aquilo aconteça agora, ou se aquilo é também consequência dos outros conflitos que houve, e fui por aí (Entrevista a André de Campos, 2016).

O tempo imobilizado permite também a sobreposição de diferentes tempos sociais, históricos e individuais advindos das noções e necessidades espaço-temporais dos intérpretes e coreógrafa, acentuando ainda mais o carácter liminar da temporalidade definida por Roriz:

Uma coisa que já me perguntaram era se aquilo era mesmo uma hora e cinquenta, aquele espectáculo se era aquele tempo. E eu acho que não, aquilo é muito mais tempo. (...) Há espectáculos que eu faço que passou um dia inteiro. (...) Há outros que eu faço que é naquela hora, é o que se passou naquela hora, é aquela hora mesmo real. E aqui eu acho que não (...). Mas isto depende da cabeça de cada um. Pronto, eu não digo que sejam anos, mas realmente não é um período, não é aquele período que se vê, não é um período real (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

A concepção do tempo dialoga aqui com a noção de *tempo morto*, um tempo suspenso caracterizado pela liminaridade que é assumido logo no início do processo social do drama estético - a *voz-off* das crianças que dá abertura ao espectáculo com uma duração de 7 min. ou a música que só tem início 20 min. depois do espectáculo começar – e que convoca uma proposição política. Este *tempo morto* é um tempo simbólico que procura apelar a uma mudança, uma vez que sem a morte não existiria renovação e, neste sentido, Roriz, ao introduzir uma temporalidade que dialoga com a morte, apela a uma necessidade de agência face à própria suspensão temporal de um conflito que se vê arrastado desde 2011 e afigura enquanto temática primordial do seu drama estético. Destaque-se ainda o testemunho do bailarino Francisco Rolo:

Não é porque as pessoas se sentam no teatro que aquilo vai começar. Aquilo está a acontecer e as pessoas estão lá a ver, chegam àquela altura e começam a ver (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

É possível compreender como o tempo imobilizado surge como uma estratégia cénica para sustentar uma dramaturgia que tem por base o drama social e que procura no real uma forma de relação com o traumático (Fradique, 2016)³⁰, tal como também nos evidencia a coreógrafa:

Imaginei uma câmara, não sei...Qualquer coisa deu-me um tempo diferente realmente, não tão manipulado. Quer dizer, ele é completamente manipulado, mas não é tão manipulado quanto isso, por isso é que o espectador fica ali um bocado: «Ai, ai, isto desemburra ou não desemburra? Desemburra.», quer dizer, está ali, é aquilo e não há música e pronto, levas com aquilo. Portanto, há ali algo de um tempo real em certos momentos, não em todos claro, que eu acho que para mim é fulcral para a construção daquele espectáculo e aquilo que eu tenho de passar para o público ou dar hipótese do público poder pensar (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

O real toma aqui a forma de espaço liminar onde a marginalidade social, cultural ou física inverte a ordem, transformando-se num instrumento simbólico de renovação (Fradique, 2016). Trata-se de uma manipulação do tempo como forma de afirmação do real enquanto suporte para chamar à cena os dramas sociais do indivíduo moderno (Fradique, 2016):

“Um real que pode surgir ainda enquanto registo documental que testemunha uma realidade cuja visibilidade dada pela cena adquire um valor político que se torna suporte estético” (Fradique, 2016: 136).

Este real é aquilo a que Teresa Fradique, parafraseando Helga Frinter, denomina por um «real imanente», remetendo para a dor física e exaustão enquanto formas de autenticação e fundamento da acção performativa (Fradique, 2016), o que, por sua vez, já havia sido evidenciado por Artaud e a noção de «corpo sem órgãos» (Deleuze; Guattari, 2007). Olga Roriz pretendeu, deste modo, estabelecer a relação com o real através de uma violência sobre os corpos e de um tempo ritual, estendido, imobilizado e, em simultâneo, suspenso que se perde, nas palavras de Prinzac, numa «espacialização» (Prinzac, 2005).

³⁰ Refira-se que uma referência importante em torno da temática da emergência do real é a obra *The return of the real: the avant-garde at the end of the century* (1996) de Hal Foster, que nos alerta para o redireccionamento etnográfico na arte contemporânea, ou seja, para uma deslocação da realidade enquanto efeito da representação para o real enquanto forma de relação com o traumático. Fala-nos, neste sentido, numa arte quase antropológica no sentido em que instrumentaliza a realidade enquanto produto cultural que é interpretado e utilizado no seu potencial político transformador (Foster, 1996).

Esta imobilização do tempo também se encontra presente no espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo*, evidenciando-se, tal como nos destaca a encenadora Mónica Gomes, através de uma continuidade entre tempo e matéria:

Existe, ainda, um banco, onde o soldado se senta e que se torna num marco temporal ao remeter para uma ideia de imobilidade, de alguém que está à espera ou de qualquer coisa que está em espera (Gomes, 2016: 53).

O banco assume a expressão da temporalidade ao longo do espectáculo, remetendo também para um tempo em suspenso, ou seja, um tempo que não acaba e que é liminar (Gennep, 1978) e tal como nos destaca a antropóloga Paula Godinho:

“O limiar é uma soleira, separa o que está fora do que já é interior. É uma passagem em que nos demoramos, num tempo-espaço criativo, entre duas margens” (Godinho, 2014: 12).

Este tempo liminar está presente no banco enquanto marcador espaço-temporal que representa algo pelo qual o soldado está sempre à espera mas que nunca vem, encontra-se também associado a um ritual de passagem (Gennep, 1978) que marca o final do drama estético – a morte do soldado-, uma vez que é o banco que lhe é retirado debaixo dos pés aquando do seu enforcamento. Mas, se durante todo o espectáculo, o tempo é um tempo imobilizado, objectificado no banco de cena, durante a partitura de dança dá-se uma mudança temporal, onde o aspecto ritualizado do tempo se insurge:

Após a segunda morte do soldado existe um blackout e uma partitura sonora, na qual são reproduzidos sons associados à ideia de guerra. Estes sons reflectem parte do universo interior das personagens, mas também correspondem ao já referido renascimento do próprio espectáculo, à semelhança do recém-nascido que chora para receber o oxigénio que lhe dá a vida. Este renascimento está associado a uma mudança temporal, sublinhada no discurso da Louca – “Este é o tribunal dos tempos. E o tempo urge. Urge. O tempo.”; mas também pelas metamorfoses do soldado, do Coro e da própria figura da Louca. Os “tempos” aludem às vidas humanas, que têm uma duração, e o “tribunal” apela ao auto-julgamento no sentido da auto-correcção, da reflexão. O recém-nascido espectáculo, tal como o processo natural da vida, parte da morte e segue o fluxo normal: nascimento, vida e morte novamente. Se o nascimento corresponde ao momento da partitura sonora, a vida corresponde à partitura de dança (...), uma partitura que procura expressar a luta da vida que, mais uma vez, culmina na morte, reconhecendo o ciclo natural da vida que assenta no constante renascimento (Gomes, 2016: 52).

A partitura de dança marca o renascimento do espectáculo e uma nova consciência face à componente político-ideológica e ao processo social do drama estético. Evidenciando-se como uma fase de «margem» (Gennep, 1978), tal como é entendida por Van Gennep, a partitura é marcada por uma poderosa «communitas», enquanto única fase que agrupa todas as personagens em cena, bem como por uma «anti-estrutura» (Turner, 1974), momento em que os estatutos sociais dos personagens se invertem e a separação actor/personagem se confunde. É também definida por um tempo sagrado, pois é durante a partitura de dança que se dá o momento do sacrifício e da reza colectiva por parte das mulheres. Após a partitura dá-se a fase «pós-liminar» (Gennep, 1978), ou seja, a transformação do espectáculo e dos personagens, um momento de incorporação do renascido espectáculo com uma nova consciência. Neste sentido, a partitura evidencia uma separação do tempo e das fases da vida particularmente demarcada: entre nascimento, vida, morte e renascimento.

Já a actriz Anabela Pires, intérprete do personagem Louca, dá-nos ainda conta da sua dificuldade em controlar o tempo:

O tempo foi um aspecto pelo qual me debati inúmeras vezes, pois senti uma certa dificuldade em calcular, por exemplo, quanto tempo (duração) é que poderia estar a rir ou qual o tempo (ritmo) certo para dizer determinada sequência de palavras (Anabela Pires, mail, 05 agosto, 2016).

A ideia de que existe um tempo certo para realizar uma determinada acção apresenta analogia com uma necessidade da sociedade em controlar o tempo, medindo-o em momentos por si determinados e circunscritos, cuja expressão fundamental é assumida pelos calendários que procuram fixar um tempo sem interrupções, sem *tempo morto* (Godinho, 2014). Contrariamente ao tempo que marca o personagem Soldado que encontrava no *tempo morto* e na imobilização temporal uma estratégia de expressar o seu estado de espírito resignado, uma posição face ao conflito e um método de colocação do real em cena, a Louca representa a escrita da História e a construção memorial dominante cuja temporalidade é socialmente e fortemente demarcada e construída (Godinho, 2014). Neste sentido, a linha espaço-temporal da Louca remete-nos para a noção de lugar de memória, no sentido em que remete para uma suspensão do presente e uma manipulação da história e da memória como referenciais identitários (Peralta, 2011):

A opção pelas diversas temporalidades em ambos os espectáculos dialoga com um entendimento do espaço cénico enquanto «lugar de memória», tal como proposto por Nora, e que evidencia uma certa instrumentalização do tempo e da memória, uma vez que “nenhum lugar de memória escapa aos seus arabescos fundadores” (Nora, 1984: 22). Apesar de uma certa instrumentalização, continuam a emergir ligados a si acontecimentos e datas-chave que deambulam entre o passado e o presente “sem se fixarem em tempo algum” (Peralta, 2011: 229), o que nos remeterá mais adiante ao conceito de «matérias-fantasma» de Avery Gordon (Gordon, 1997). Por este motivo o espaço cénico pode ser entendido como um espaço liminar, sendo “the betwixt and between” (Schechner, 1986: 7) e, neste sentido, dá lugar a uma “fronteira, a terra de ninguém, que foi zonal e se tornou linear” (Godinho, 2014: 12). Esta é uma fronteira perigosa, sendo um “espaço marginal, periférico, descontrolado – porque fora de controlo pelos centros – torna-se zona de refúgio” (Godinho, 2014: 12) e um lugar de resistência. É este uma soleira que se situa entre a memória e a história, entre as «memórias fortes» e as «memórias fracas» (Traverso, 2012). E esta fronteira, este espaço liminar é também o lugar do corpo, da dança-teatro e da memória enquanto territórios convergentes, uma vez que o corpo possibilita minimizar distâncias espaço-temporais, compartilhar mundos e actualizar o tempo através do gesto (Porpino, 2006).

A primeira aproximação à temática da memória é apresentada através do estudo de caso *Antes que matem os elefantes* e a partir das experiências dos bailarinos face ao que Porpino, parafraseando Le Breton, denominou por «memória afectiva», ou seja, uma memória que permite a criação de «identidades provisórias» que, simultaneamente, se confundem e distinguem com o próprio intérprete (Porpino, 2006):

Há certos momentos em que não é bem o André que está ali, mas é fruto de um processo muito íntimo, muito intenso, de todo o trabalho que foi feito em estúdio e de toda a pesquisa

que foi feita. (...) Acho que nós passamos por vários momentos, por vários rostos, por várias vozes. Se calhar também daí as diferentes vozes que aparecem no início do espectáculo (Entrevista a André de Campos, 2016).

Se entendermos o arquivo como um depósito de documentos ou um sistema que permite a elaboração dos discursos (Dias, 2015), o corpo é possível de ser compreendido enquanto arquivo e lugar de processos de materialização de identidades, que, no caso de André de Campos, assume várias vozes, entre a dominação e a subalternidade, uma vez que este tanto interpreta uma figura dominante quanto subalterna (Scott, 1990). O arquivo corresponde à história individual, encontrando-se nas margens do corpo, pelo que o arquivamento do eu é uma forma de construção de si próprio e um mecanismo de resistência, uma vez que, se considerarmos como destaca Dias, um prisioneiro que escreve um diário, compreendemos que o modo como este olha para a sua própria vida transforma a escrita a partir do momento em que sabe que o diário será lido (Dias, 2015).

Eu sempre vi aquele sítio como um sítio que já tinha sido algo muito bom antes, ou seja, a minha relação com aquele sítio era sempre um bocadinho dali para trás e nunca dali para a frente porque eu sempre achei que dali para a frente existiria o nada e o que eu queria era um bocadinho voltar para trás, como se calhar muitas pessoas que estão naquela situação querem, não é? É um bocadinho voltar atrás no tempo (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

Apesar de habitar o mesmo espaço, todos nós tínhamos passados diferentes e tempos diferentes e, em termos de processo, todos fizemos sete escolhas diferentes sobre (Entrevista a André de Campos, 2016).

Francisco Rolo fala-nos assim de um corpo que arquiva uma versão memorial marcada pela nostalgia. O corpo, tal como denuncia o discurso do bailarino é um arquivo de distintas temporalidades onde o presente dialoga com o passado e com o futuro. Deste modo, o corpo-arquivo constitui-se como uma memória criada pelo conjunto de sistemas sensório-motores organizados pelo hábito – porções de comportamento restaurado (Schechner, 2006) -, evidenciando como o corpo social determina a percepção que temos do corpo físico (Douglas, 1978) e sendo uma memória presente para onde confluem diferentes tempos, tal como evidenciou o bailarino André de Campos.

O corpo dos bailarinos/intérpretes ao recorrer aos seus arquivos transforma-se numa forma de materialização da memória, sendo que estes arquivos não correspondem apenas às memórias pessoais, mas também ao «filme-arquivo» enquanto fonte de pesquisa dos intérpretes e parte estruturante das memórias que estes assimilaram do conflito sírio:

Depois também houve alguns documentários que nos permitiram...Pelo menos para mim foi a primeira vez...Nós vimos também alguns que foi daquele site que é o «Vice», que costuma fazer alguns documentários diferentes no sentido em que...Neste caso vimos vários jornalistas que estavam a acompanhar principalmente a frente dos rebeldes e, pelo menos para mim, foi a primeira vez que tive um bocadinho do que é estar mesmo ali, tanto que o jornalista estava mesmo ao lado dos combatentes. (...) Porque de repente vê-se uma pessoa que cai, fica no chão e, de repente, ouve-se um estrondo gigante e prédios a cair, mas há momentos em que aquilo parece que quase não é real porque não há uma ligação directa entre...Não se vê tudo, não é? Vê-se sempre um lado (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

Sim, não era um filme, não era...Quer dizer, nós vimos mesmo pessoas a morrer, cadáveres, e não é um filme (Entrevista a André de Campos, 2016).

Sim e muitas das fotografias também que a Olga nos foi mostrando. Às vezes uma fotografia dava para explorar imensa coisa (Entrevista a Beatriz Dias, 2016).

Os filmes/documentários abordavam as histórias do conflito sírio, manejando a violência e a crueldade que o passado/presente evocam e transformando-se, assim, em «filmes-arquivo» (Souza, 2008). O arquivo do corpo dos bailarinos de Roriz é, deste modo, composto em grande parte por estes «filmes-arquivo» que trabalham e produzem os acontecimentos e falam de uma experiência traumática, insurgindo-se como um documento histórico socialmente construído e fonte de pesquisa histórica, do imaginário e da memória social dos intérpretes (Souza, 2008). É a partir da mobilização dos «filmes-arquivo» como referenciais mnemónicos que aludem a uma «memória forte», ou seja, “memórias oficiais, alimentadas pelas instituições, ou seja, os Estados” (Traverso, 2012: 71) que os bailarinos, através da dança, pretendem questionar a história. O facto de Francisco Rolo procurar ver documentários “diferentes” prende-se com uma tentativa de contestar as narrativas dominantes em torno do conflito sírio, procurando pelas «memórias fracas» e por um conhecimento alternativo que pudesse estruturar a sua acção em cena (Traverso, 2012).

Ainda, os corpos na sua relação com os «filmes-arquivo» permitem levantar «espectros» e «matérias-fantasma» que integram o corpo dos intérpretes como forma de relação com o traumático (Gordon, 1997):

“Os gritos e os clamores, os silêncios, a densidade da história da nação, as justificativas ideológicas, as forças geopolíticas, a capacidade criativa de longa data para o terror doméstico (...), a assustadora resistência política, etc. - não se somam o suficiente. Eles podem ser isolados e colocados a nu, e podem ser colocados num ímpeto político de exposição, mas parece que, nesse mesmo ato, os fantasmas retornam, exigindo um tipo diferente de conhecimento, um tipo de reconhecimento diferente” (Gordon, 1997: 64).

O irromper dos «fantasmas» na construção da «identidade provisória» (Porpino, 2006) dos bailarinos altera a experiência de estar no tempo e a “maneira como separamos o passado, o presente e o futuro” (Gordon, 1997: xvi). Mas esta relação com as «matérias-fantasma» é tanto ou mais relevante no universo feminino:

As mulheres estão mais numa zona de memória, de sofrimento, de apaziguamento também (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Portanto, o corpo muitas vezes entrava numa tensão tão grande nesta contraposição de...Lá está, da memória, do querer voltar ao passado, tentar recuperar alguma coisa que quero de novo, mas também da saturação e da frustração de ter ficado naquele sítio. E o corpo muitas vezes...Lá está, coloca-se de uma forma um pouco mais passiva, mais...Ou sentada, ou só olhar, ou de outra forma que era um movimento mais rápido, mais acelerado, mas estava sempre um bocadinho à base dessa contraposição da insistência no espaço e no voltar atrás...Dessa revolta, às vezes dessa saudade...Acabava por ser uma saudade também (Entrevista a Beatriz Dias, 2016).

A referência ao trauma associado às perdas não surge apenas como uma referência a uma instância temporal, a história do conflito sírio encontra-se transformada no corpo dos intérpretes, e, neste sentido, não é uma memória que traz de volta o passado daquele determinado momento ou período, mas um lugar de temporalidades diversas, no qual o trauma é apropriado enquanto acção de transformação e libertação. A própria violência exercida sobre o corpo como dispositivo de expressar o trauma é uma forma de explorar as possibilidades do corpo e testar a resistência à dor, não numa referência aos limites do corpo das bailarinas (uma vez que são as mulheres que são indicadas de forma mais explícita pela coreógrafa como portadoras de uma memória do trauma), mas de todos os

corpos envolvidos no conflito, pelo que não se trata de um corpo passivo, um mero depósito, mas sim um corpo resistente revoltado contra o biopoder e o disciplinamento (Furtado, 2012; Foucault, 1987).

É possível compreender o corpo no espectáculo *Antes que matem os elefantes* como um lugar que arquiva uma «versão provisória» do conflito sírio que, marcado pelas «versões fortes» e «versões fracas» (Traverso, 2012)³¹, procura contestar as práticas memoriais hegemónicas através da libertação de «fantasmas» (Gordon, 1997), assumindo-se como micro-resistência.

Já no espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo* também é evocada uma «memória afectiva» que estrutura a «identidade provisória» dos intérpretes (Porpino, 2006). A encenadora/actriz Mónica Gomes remete-nos para o método de Stanislavski a respeito da sua interpretação no personagem Coro durante a partitura de dança:

Em termos de emoções vou buscar à minha experiência, vou buscar ao sentimento pessoal, nomeadamente o medo eu vou buscar ao sentimento de perda. Vou buscar a memórias de perda e ajuda-me a transmitir melhor o medo. Por isso há vezes acontece eu chorar, é algo que pode acontecer, pelo facto de estar a trabalhar com emoções que me são muito próximas. (...) Eu acho que quando nós tentamos reproduzir as memórias traumáticas dos outros acaba sempre por ser muito injusto e não sabemos bem o que estamos a fazer porque não podemos assumir que podemos estar na pele do outro. Nós não podemos estar na pele do outro, nós podemos estar na nossa pele e tentar imaginar um pouco do que é que poderíamos sentir se fossemos o outro. E para isso recorremos às nossas emoções piores, a momentos da nossa vida mais trágicos e tentar colar isso com o que poderá ser o sentimento (Entrevista a Mónica Gomes, 2016).

O corpo transforma-se, deste modo, num território bio-cultural de memória que é constantemente actualizado pela própria dança/interpretação, uma vez que ao dançar/interpretar permite mobilizar o passado, criar um presente e projectar um futuro (Porpino, 2006). A própria relação entre dança e memória é reforçada a partir do momento em que a dança acarreta em si uma memória social histórica representativa dos povos que a criaram, estando imbuída em sentidos e significados relacionados com a cultura que a originou (Porpino, 2006). Para além disto, a dança insurge-se também como uma forma de reconstruir memórias de grupos sociais (Félix dos Santos, 2016). O corpo é, deste modo, um texto vivo onde se inscreve a memória, sendo através do gesto que essa memória é exteriorizada chamando ao presente um tempo passado:

Quando eu faço com as mãos pelo corpo com o grito que é um bocado a libertação. É como se fosse uma limpeza, começando no peito até lá abaixo, portanto, esfrego as mãos no corpo limpando-o até empurrar o Filipe que é o «mau da fita» na dança, que eu acho que representa não só o homem todo, mas a tradição. As pessoas que estão muito agarradas aos costumes, à tradição, e não se libertam disso. Eu acho que, não é considerar que o homem, o líder islâmico, é mau, mas a tradição. Ser agarrado ao passado e viver no passado. Então aquilo, quando eu o empurro, é um «vou-me libertar do passado», a libertação do passado para continuar em frente (Entrevista a Margarida Camacho, 2016).

A intérprete/bailarina Margarida Camacho ao descrever-nos o seu desempenho no solo da partitura de dança em *Eu Sou Mediterrâneo*, fala-nos precisamente do tal tempo marcado pela ucronia, ou seja, “relendo sucessivamente o presente à luz do que poderia ter sido, (...) um tempo de presentismo e de história finalizada, que parece não querer construir para a frente e resgatar possíveis no universo das impossibilidades” (Godinho, 2014b: 13). Um tempo que a antropóloga

³¹ Apropriação do conceito de Traverso de «memórias fortes» e «memórias fracas» (Traverso, 2012).

Paula Godinho define como um «tempo pegajoso» que se encontra ligado a um acontecimento ou trauma de um cataclismo (Godinho, 2014b). A intérprete/bailarina procura, deste modo, revoltar-se contra um «mundo sem utopias» (Ibidem: 13), demonstrando-nos de que forma a dança permite «tocar o fantasma» ou seja, as complexidades do poder, a violência e a esperança, as sombras de nós próprios e da sociedade e o modo como esses «fantasmas» podem tocar a intérprete (Gordon, 1997). Margarida Camacho ao representar os sujeitos silenciados e excluídos da história chama à cena a necessidade de criar uma nova identidade cultural que olhe para o seu passado de forma crítica e permita ter uma perspectiva de futuro (Cedeno, 2010), pois, apesar de representar uma perda ou, neste caso, um caminho não tomado, “o fantasma também representa simultaneamente uma possibilidade futura, uma esperança” (Gordon, 1997: 64).

A própria noção de incorporação – *embodiment* – declara que a memória é um processo corporal e emocional que se enraíza em práticas e hábitos quotidianos. Neste sentido, a «memória-hábito», enquanto passado que se encontra sedimentado no corpo, apresenta-se como fundamental para o entendimento das histórias dos grupos sociais subalternos (Espinosa, 2007), sendo que esta «memória-hábito» é uma memória que se encontra presente em todas as performances enquanto acções que se constroem a partir de comportamentos previamente experienciados ou, como designado por Schechner, “porções de comportamento restaurado” (Schechner, 2006: 4) que se apresentam como espaço privilegiado para a compreensão da memória do trauma. A atriz/bailarina demonstra-nos também de que modo a «memória afectiva» (Porpino, 2006) enquanto «memória-hábito» guiou a sua interpretação:

Em relação ao que senti na dança, as emoções que fui buscar, (...) fui buscar à minha vida. Passei por momentos de medo, por momentos de depressão. De não me poder defender em relação aos homens. Sofri muito na mão de um Homem, calada. Mas um dia basta. O nosso corpo é nosso, é um templo, temos de o defender. Muita lágrima rolou no meu rosto, acho que a dança do mediterrâneo ajudou-me a passar algumas mágoas. Em relação às mulheres, somos especiais. Temos de lutar por nós (Margarida Camacho, *mail*, 12 julho, 2016).

Refere-nos Diana Tylor que o trauma e os seus efeitos pós-traumáticos continuam a manifestar-se corporalmente muito tempo depois do acontecimento que lhe deu origem, regressando e repetindo-se sob a forma de comportamentos e experiências involuntárias (Taylor, 2000). A intérprete Margarida Camacho demonstra-nos acima que testemunhar o trauma é relembrar algo que se quer esquecido. Foi a partir desta suposição que guiou o seu trabalho, actualizando através do gesto uma «memória fraca», privatizada, de violência contra as mulheres e dominação masculina (Bourdieu, 2002). A manifestação do «fantasma» (Gordon, 1997), o reverter da «memória fraca» em «memória forte» (Traverso, 2012) e a exposição da «assombração», permitiu-lhe reivindicar por um futuro alternativo, uma vez que, como propõe Gordon, “assombrar aterroriza, mas dá-nos algo que temos de tentar por nós mesmos” (Gordon, 1997: 134-135). Mais do que nos falar num passado, a intérprete fala-nos num futuro, pois ainda que a performance não seja uma acção involuntária, partilha com o trauma essa restauração de comportamentos experienciados previamente evocados por Schechner e, neste sentido, surge muitas vezes como transmissora de memórias traumáticas permitindo também uma resignificação das mesmas para a construção de novos futuros. A

performance é, deste modo, um agente transmissor de uma memória social que extrai e transforma imagens culturais que advêm de um determinado arquivo colectivo (Taylor, 2000).

Esta noção toma especial relevância se considerarmos as influências da «dança-teatro» de Pina Bausch tanto no espectáculo *Antes que matem os elefantes*, de Olga Roriz, como em *Eu Sou Mediterrâneo*, de Mónica Gomes. Pina Bausch foi uma coreógrafa alemã, que por volta de 1980, fundindo a dança moderna alemã com a dança pós-moderna americana, começa a basear o seu trabalho nas histórias de vida dos bailarinos com quem trabalhava, procurando através da codificação dos gestos encontrar uma memória emocional (Garcia, 2012), utilizando a repetição como estratégia de distanciamento da realidade. Destaque-se aqui o testemunho da intérprete/bailarina Margarida Camacho a respeito da influência da tanztheater bauscheana na sua performance em *Eu Sou Mediterrâneo*:

É assim, a dança da Pina Bausch ensinou-me a olhar em volta, em vez de falar, escutar e olhar. Porque nós encontramos o gesto numa pessoa que está simplesmente a comer ao nosso lado ou quando a pessoa está no caos da sua vida e quer sair e não consegue, há um gesto associado. Então, é olhar, observar, estudar o movimento que a pessoa está a fazer e depois pensar em como o transmitir na dança. Os principais fundamentos da Pina Bausch que utilizo... É... Ela agarrava muito na vida dos bailarinos para a «fazer» na dança. A experiência pessoal... (...), nós passamos sempre por momentos maus e bons e a dança consegue retirar desses dois coisas boas, gestos bons, e ajuda também a limpar cicatrizes, a fechá-las. E foi isso que a dança fez comigo e vai fazendo, não é? Esquecer um bocado o passado, fechando as feridas. Nós falhamos sempre, como acertamos em coisas. Agarrei em muitas falhas minhas, tentei fechar as feridas, esquecê-las e transmiti-las na dança (Entrevista a Margarida Camacho, 2016).

Portanto, ela [Pina Bausch] além de ir buscar movimentos a situações do quotidiano, ir também à sociedade, improvisação, caos de grupo, o corpo é usado para estimular a nostalgia, tem também técnica do ballet, usando-a sim de uma forma crítica, usa movimentos repetitivos e estranhos ... O que é eu vejo nisso? O mundo demora muito a perceber hoje em dia, nós somos um povo... não é todo, mas muitos de nós não têm cultura e a nossa mente funciona pela repetição. Então os movimentos que vou buscar à Pina Bausch são repetitivos e muito mecanizados (Margarida Camacho, mail, 12 julho, 2016).

Margarida Camacho demonstra-nos como o corpo é uma memória viva em constante recriação que permite uma ressignificação de memórias traumáticas. O corpo encontra-se num momento presente, pelo que a memória corporal é sempre um acontecimento do presente e só pode ser compreendida a partir do presente, até porque a memória corporal é uma memória de sensações e estas, como defende Rosely Conz, só podem ser lembradas no momento em que são sentidas (Conz, 2012).

Dançar/interpretar entre o corpo e o lugar de memória permitido pelo corpo enquanto arquivo é atender a uma «política do chão» e lidar com «matérias-fantasma» que brotam do corpo na sua relação com o chão e com a memória (Lecpecki, 2013; Gordon, 1997). Se como salientei no segundo capítulo, as matérias-fantasma são todos os “corpos impropriamente enterrados da história” (Lecpecki, 2013: 114), como interpretar o corpo-arquivo enquanto repositório dessas «matérias-fantasma» que, tal como o «corpo arquivo» só podem ser compreendidas a partir do presente?

O corpo do intérprete-personagem Mónica Gomes/Soldado Hasan no espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo* surge como dispositivo para arquivar uma determinada memória da experiência

jihadista na guerra, presente na sua gestualidade enquanto «porções de comportamento restaurado» (Schechner, 2006), mas também através do seu discurso:

O Razi morreu. Quem é o Razi? Ah, não te contei? Conheci-o quando o meu líder me mandou a mim e ao Abdul de espias para a faixa de Gaza. (...) Como é que morreu? Olha, mal a manhã despertou com as primeiras orações, estava o puto na escola e zás! Levou com um projectil em cima. Pois, não se safou. O funeral? Nós não fizemos funeral, tio, ele com embate foi logo projectado para Israel. É, passou a muralha e tudo. E como a terra é santa deixámo-lo lá. Se parecia em paz? Não, tio, parecia morto. E quando lá fui o mês passado já não o vi. Mas encontrei lá a mãe dele de pá na mão. Parece que consegue fugir sempre nalguns meses para vir à procura de um osso do Razi para levar para o campo de refugiados. (...) Andava a evitar mas, ontem, até lhe perguntei: Ó ti Aziza se já tem o occipital e o fémur porque é cá volta em Fevereiro? E ela respondeu-me “Quando eles me o levaram, levaram-no inteiro, por isso venho cá todos os meses. Quero que regresse como foi (Gomes, 2016: 107).

O discurso do personagem soldado Hasan, interpretado por Mónica Gomes, ao longo de todo o espectáculo procura problematizar a versão jihadista enquanto versão reprimida e proibida pelas instâncias políticas ocidentais, apresentando-se sob uma forma discursiva que procura humanizar o sujeito jihadista e banalizar as suas acções. Irrupendo nas sociedades ocidentais enquanto uma «versão fraca», ou seja, versões dos acontecimentos “subterrâneas, escondidas ou interditas” (Traverso, 2012: 71), e opondo-se às versões oficiais alimentadas pelos Estados ocidentais, a versão jihadista foi atirada para a clandestinidade e perpetuada como uma versão estigmatizada e criminalizada pelo discurso dominante. Neste sentido, Mónica Gomes, através do discurso do personagem, pretende alertar para o facto de que, tal como nos destaca Enzo Traverso para a questão da memória, a visibilidade e reconhecimento da versão do acontecimento depende “da força de quem a possui” (Traverso, 2012: 71-72) e demonstrar como, através de uma forte pressão por parte dos meios de propaganda jihadista e pela consequente apropriação dos média ocidentais na construção de uma versão dos acontecimentos por parte destes grupos insurgentes islâmicos, a versão jihadista passou de periférica, de «versão fraca» a «versão forte» (Traverso, 2012). Também o discurso da personagem Louca como comentário à analepse «A história de Razi e o telefonema do soldado arrependido», procura evidenciar que a própria versão do jihadismo nas sociedades ocidentais encontra-se directamente ligada um conjunto de migrações forçadas que contribuíram para a sua transmutação em «versão forte»:

Mas, quando se conquista um estatuto? Quanto será que um cadáver se torna um cadáver histórico? Quantos anos tornam um genocídio romântico? Razi, Razi... Razi, Razi, Razi... Não é um cadáver histórico. Não deu à costa na Europa, portões bonitos esses... Bonitos, bonitos, bonitos (Louca apud Gomes, 2016: 116).

Através da crítica à morte do personagem Razi, o rapaz palestino que foi morto na Faixa de Gaza, o discurso da Louca pretende trazer à tona a versão dos «desaparecidos» e das «assombrações» (Gordon, 1997), marcados pelas «versões fracas» (Traverso, 2012). Destaque-se a afirmação de Gordon relativamente ao estatuto do «desaparecido»:

“Desde que nós te fizemos desaparecer, tu não és nada. Enfim, ninguém se lembra de ti. Tu não existes. Uma característica constitutiva aterradora do desaparecimento é que os desaparecidos desapareceram e com eles todos os conhecimentos públicos e oficiais dos mesmos. Há um conhecimento sombrio, com certeza, e, de fato, o desaparecimento aterroriza a população de uma nação em grande parte pela incerteza que um segredo tão

divulgado abrange, mas o Estado e seus vários representantes afirmam não saber nada” (Gordon, 1997: 78-79).

O «fantasma» de Razi surge na comparação e crítica à construção da versão hegemónica do acontecimento presente na criança Aylan enquanto parte de uma «versão forte» que parte de uma apropriação das vítimas do conflito pelo imaginário europeu, transformando-as num elemento constitutivo da própria identidade europeia. Este fenómeno teve origem com o irromper da vítima como sujeito privilegiado do direito da justiça internacional (um fenómeno pós Segunda Guerra Mundial), no qual a vida política depois da morte foi alargada a pessoas comuns e, assim sendo, o cadáver biológico e social insurge-se também enquanto cadáver político (Alonso, 2014), pelo que

“En la actualidad es la propia evolución de la sociedad de los vivos la que va utilizando los cuerpos muertos como símbolos de distintas ideas políticas, casi con independencia de la propia trayectoria vital del difunto” (Alonso, 2014: 316).

A opção pelo facto da personagem de Razi nunca aparecer no espectáculo surge também como proposição política que tem em vista evidenciar o modo como os desaparecidos perdem a sua identidade social e política, uma vez que não há registos burocráticos, memoriais, funerais ou corpo e, neste sentido, transformam-se num meio de dominação (Gordon, 1997). A expulsão destes «fantasmas» em cena aparece também como um símbolo de que existe uma hipótese na luta pelo passado oprimido, procurando transformar as «versões fracas» numa «versão forte» (Traverso, 2012) com o desígnio de estabelecer um futuro que não apague a versão dos vencidos:

“Após o reconhecimento, o passado oprimido ou o fantasma nos surpreenderá ao reconhecer a sua força animadora. Na verdade, lutar por um passado oprimido é fazer com que este venha vivo como a alavanca para o trabalho do presente: obliterar as fontes e as condições que ligam a violência do que parece terminar com o presente, acabando com essa história e estabelecendo um futuro diferente” (Gordon, 1997: 65-66).

A antropóloga Paula Godinho fala-nos numa «privatização da memória», ou seja, em memórias que não podem ser recordadas em público, e por isso foram “longamente privatizadas, domesticadas, silenciadas, porque perigosas” (Godinho, 2013: 204). A ideia de uma privatização de uma determinada versão dos acontecimentos aparece representada no personagem Aziza, a mãe de Razi, que surge como «matéria-fantasma» (Gordon, 1997) portadora de uma memória traumática que representa todas as mães cujos filhos morreram ou desapareceram na guerra ou em consequência desta e cujo “dano infligido ou a perda sofrida por uma violência social feita no passado” (Gordon, 1997: xvi) permanece domesticado. O aparecimento de Aziza enquanto «matéria-fantasma», contrariamente ao trauma, implica que algo deve ser feito, é o momento em que “as pessoas que se destinam a ser invisíveis se dão a ver sem qualquer sinal de partida, (...) quando algo diferente, algo diferente de antes, parece que tem de ser feito” (Gordon, 1997: xvi). A desprivatização de versões dos acontecimentos, a possibilidade de as tornar públicas ou seja, o «reconhecimento do fantasma» (Gordon, 1997), como o evocou Avery Gordon, é muitas vezes impossibilitada pela dominação e obscurecida pelos consensos hegemónicos e, neste sentido, as práticas artísticas (refira-se o teatro e a dança) apresentam-se como uma possibilidade na «desprivatização de versões» (Godinho, 2013). Este argumento é nitidamente evidenciado pela encenadora Mónica Gomes em relação ao personagem Louca:

A Louca, do lado direito, excepto durante as suas intervenções, assume uma posição estática, em cima de um pedestal, composto por uma caixa preta semelhante ao pedestais de Museu. O museu que é por excelência o lugar de homenagem à memória, de exposição da História. Esta imagem procura remeter para a ideia de estátua e para a importância da memória e da arte como forma de inscrição na grande História, que no caso da Louca reflete a memória traumática (Gomes, 2016: 53).

Apesar do personagem Louca falar sempre a partir do pedestal, símbolo das «versões fortes» (Traverso, 2012) e da escrita da história, nalguns momentos, entre eles a crítica à história de Razi, o personagem desce do pedestal, tomando a frente do palco, sendo que este assumir da frente do palco marca os momentos em que os «fantasmas irrompem» por entre o discurso memorial reivindicando um lugar para as versões silenciadas na História oficial e um reconhecimento público da «assombração» (Gordon, 1997). A par da Louca, também o personagem Coro estabelece uma forte relação com a performance da memória traumática, uma vez que o seu corpo é a reencarnação da própria «assombração» (Gordon, 1997):

O Coro (...) vem dar voz aos mortos e mimetizar momentos passados, assumindo identidades várias, reforçando a importância do registo e da memória. (...) Também por isso o Coro está presente em grande parte do tempo, nem que seja em contra-luz, pois é a sombra e a presença constantes de um passado que ajuda a construir e reconstruir o presente e o futuro (Gomes, 2016: 46-47).

O Coro é o melhor exemplo de como evocar os «fantasmas» através dos dramas estético-teatrais é dar visibilidade às «versões fracas» (Traverso, 2012), ajudando-nos “a olhar para trás para ter a certeza de que o futuro existe, pois foi por ele que caíram os que hoje aqui lembramos” (Godinho, 2013: 205). Desta forma, o discurso do soldado ou a presença da Louca e do Coro não pretendem apenas expressar histórias de «fantasmas», mas consertar erros de representação e “entender as condições em que a memória foi produzida em primeiro lugar, em direção a uma contra-memória, para o futuro” (Gordon, 1997: 22). Neste sentido, o espectáculo não só questiona as versões dominantes, como se converte num espaço alternativo para a expressão das «versões dos fracos» de grupos que foram excluídos da história oficial, sendo que aqui as «versões fracas» apresentam uma estreita relação com o «discurso oculto» dos subordinados (Scott, 1990):

“El arte no solo cuestiona las formas predominantes através de las cuales se recuerda y se determina lo que merece o no ser conmemorado, sino que a la vez se convierte en un importante espacio alternativo para grupos que no han sido incluidos en la historia “oficial”, ya sea porque ellos no aportan en su escritura y elaboración general, o porque muchas veces son ignorados como sujetos participantes en ello” (Cedeno, 2010: 229).

A prática memorial enquanto matéria do fazer artístico surge como um instrumento simbólico de rememoração a partir do corpo (Zili e Santos, 2015). É a partir do corpo enquanto arquivo e repositório das «versões fracas» em confronto com as «versões fortes» (Traverso, 2012) que os artistas reclamam as versões silenciadas ou suprimidas da Guerra Civil Síria ou dos seus conflitos e traumas pessoais. Procuram, através da transposição de sentimentos relativos às memórias traumáticas de um período marcado pela repressão, guerra e violência, reinterpretar os factos e encontrar um sentido de justiça, ao passo que denunciam a instrumentalização da memória em função de uma história oficial do conflito. Mais do que propor um reconhecimento dos «fantasmas», os artistas pretendem reclamar o seu não esquecimento e partir destes propor uma

consciencialização em torno do conflito, pois, o “reconhecimento do assombramento é uma maneira especial de saber o que aconteceu ou está a acontecer” (Gordon, 1997: 63). Se o conflito político, a ordem da revolução e a desordem da guerra, ou seja, o «drama social» reflectido na performance, se descarrega “na sensibilidade de quem o observa com a força de uma epidemia” (Artaud, 1983: 22), esta epidemia ou *mise-en-scène* do «drama social» é tecida no momento em que o corpo encruzilha as teias da memória com as tramas do esquecimento. Urdida no palco da história, a *mise-en-scène* do «drama social sírio» compõe-se a partir de memórias e esquecimentos, sobrepondo o passado ao presente para que se crie um futuro.

Ilustração 6 – Bilhete-postal (From Syria)



3.3. A cultura material enquanto memória e mise-en-scène do «drama social»

No presente sub-capítulo procuro seguir os usos e trajectórias dos objectos associados aos dois espectáculos que compõem o meu estudo de caso: *Antes que matem os elefantes* (estudo de caso 1) e *Eu sou Mediterrâneo* (estudo de caso 2). Compreende-se entre estes objectos, os figurinos, objectos cénicos e cenografia na sua relação com os seus produtores e intérpretes. Parte-se de um entendimento de que os objectos possuem vidas sociais, estes alteram o seu valor e significados ao longo dos tempos, pelo que para perceber esses significados é necessário “seguir as coisas em si mesmas, pois os seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajectórias” (Appadurai, 2009 [1986]: 17).

Aplicar sentidos a um objecto trata-se de fixar significados, mas como nos suscita a dúvida Douglas & Isherwood: “qué es el significado? Fluye y es arrastrado por la corriente; es difícil asirlo” (Douglas & Isherwood, 1979: 80). Quero com isto salientar que os significados podem ser percebidos de modo distinto consoante a pessoa que os interpreta, isto faz com que o principal problema da vida social seja o congelamento de significados, porque estes permanecem fixos apenas durante breves momentos (Douglas & Isherwood, 1979). Assim, a base mínima convencional da sociedade “desaparece si no dispone de algunas formas convencionales para se leccionar y fijar significados” (Douglas & Isherwood, 1979: 80).

Ora, através dos objectos materiais torna-se possível fixar esses tais significados tão indispensáveis à sociedade, pelo que o consumo pode ser percebido enquanto “un proceso ritual cuya función primaria consiste en darle sentido al rudimentario flujo de los acontecimientos” (Douglas & Isherwood, 1979: 81). Segundo tal, o objectivo do consumidor é construir um universo inteligível com os bens que elege, mas para se proceder a esta construção cognitiva é necessário existir uma dimensão temporal demarcada (Douglas & Isherwood, 1979). Esta dimensão temporal, no caso dos objectos a que este trabalho se refere, é marcada por uma mnemónica do drama social da Guerra Civil Síria.

Uma pedra lascada, mutilada pelos rombos e percursos por que passou é uma pedra que fala. Victor Hugo encontrou na parede da catedral de Paris a inscrição «ANÁTKH», fazendo-o refletir sobre esta, tal como o viria a escrever:

“Estas maiúsculas gregas, já negras de velhas, e profundamente gravadas na pedra [...] impressionaram vivamente o autor. (...) Qual podia sido a alma angustiada que não quisera abandonar este mundo sem deixar gravado na fronte da velha igreja esse estigma de crime ou de desgraça” (Hugo, 2004: 6).

Os objectos não são inertes ou mudos, estes agem e comunicam e, neste sentido, a pedra possui uma função expressiva e simbólica, tal como veremos no primeiro estudo de caso – *Antes que matem os elefantes*-, em que a pedra representa os alicerces destruídos da nação síria, bem como as consequências da guerra, procurando demonstrar mais uma consciência política em torno do conflito na Síria do que uma imagem culturalmente exótica. Estas permitem uma reflexão sobre o passado e diversas reinterpretações do conflito, servindo de veículo expressivo de perspectivas ideológicas em

torno da guerra. As pedras são feitas de pedra pome, apresentando-se como um obstáculo para os intérpretes:

As pedras têm uma particularidade...Elas cheiram a lixívia, é um cheiro a lixívia constante. Então aquele balde, o pote, tem mesmo esse cheiro a lixívia (Entrevista a André de Campos, 2016).

O cheiro a lixívia apresentou-se, para André de Campos, como um desafio e o obstáculo à sua interpretação e, neste sentido, as pedras aparecem associadas a uma ideia de sacrifício para o corpo, dificultando a movimentação no espaço. Esta componente agressiva inerente ao objecto cénico permite, em simultâneo, auxiliar na construção das personagens dos bailarinos, tal como nos destaca Beatriz Dias e Francisco Rolo:

Pelo negativo, foram as pedras porque há uma parte em que eu tenho de dançar descalça e para mim foi...Foi bom porque deu-me uma carga muito grande cá dentro para o solo, para aquilo que eu tinha de dançar, que era uma carga de sofrimento, e ajudou-me muito a sentir isso, mas foi bastante difícil e acho que deu para passar essa situação (Entrevista a Beatriz Dias, 2016).

As pedras permitem a Beatriz Dias construir o universo interior do personagem, permitindo-lhe chegar a um lugar de mágoa e sofrimento, enquanto que para Francisco Rolo estas insurgem-se como um instrumento para representação da violência:

A questão de ter estas pedras e as pedras e o corpo mostrarem esta violência, pode ter sido uma escolha inteligente de pôr essa violência em palco porque...Ou seja, se assumirmos que o tema também é guerra e conflito, não vamos pôr pessoas a guerrear entre elas em palco, mas como é que vamos mostrar essa violência? E se calhar pode ser entendido como uma forma de meter essa dimensão (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

As pedras apresentam-se como um objecto que permite aos bailarinos construir um entendimento sobre si próprios e sobre o espaço onde interpretam e, neste sentido, evidencia-se a propriedade transformadora da relação sujeito-objecto, no sentido em que não são apenas as pessoas que criam coisas, ou a produção que criou as pedras, mas as coisas também criam pessoas, tal como sucede com os bailarinos, no sentido que as próprias pedras têm um poder de acção sobre os indivíduos e o mundo social (Miller, 1987). Neste sentido, compreende-se que os objectos nos criam como parte do mesmo processo a partir do qual nós os criamos (Miller, 1987).

Para além da pedra pome, Olga Roriz dá-nos conta de um vasto universo de objectos que são mobilizados para a cena e que foram escolhidos pela coreógrafa a partir de sugestões dos bailarinos:

Uma das outras listas que eu pedi para eles fazerem sem ser a lista das palavras-chave, eram listas de objectos e isso aparece. As bacias, os baldes, o cimento, a pedra, os corredores, essas coisas, onde aparece também a lanterna (...). Obviamente que depois os objectos se desdobram em muitas ideias, imagens e noutros objectos, noutras coisas (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Aos objectos evidenciados por Olga Roriz, acrescenta-se um sofá, um frigorífico, as mantas, entre outros. Se como argumenta a coreógrafa estes objectos se desdobram em muitas ideias e sentidos, a principal característica dos mesmos é a instabilidade da sua biografia cultural e o modo como as suas funções são alteradas e estes são re-simbolizados num contexto de guerra, cuja

utilização assenta numa ideia de «bricolage» (Lévi-Strauss, 1989 [1962]). Evidencia-nos Francisco Rolo em relação ao frigorífico de cena:

Aquele momento [quando Francisco se refugia dentro do frigorífico] é uma demonstração da procura de um refúgio, portanto num espaço confinado onde eu tenho controlo sobre tudo, onde eu sinto todos os limites... Pronto, é um bocadinho aquela questão do casulo.

A questão do frigorífico, para mim, tem a ver com aquela coisa de... Nós também vimos muitas vezes a reinvenção do espaço e dos objectos. Pronto e, de repente, um frigorífico acaba por ser mais confortável do que um sofá porque o sofá está cheio de pedras, porque o sofá está partido, porque no sofá estão outras pessoas... Portanto, essa coisa da reinvenção dos objectos também acho que está presente (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

A própria função dos objectos altera-se em contexto de guerra, tal como as mantas ou o sofá servem para proteger, a função do frigorífico já não é mais produzir frio e conservar, embora mantenha a função de proteger o corpo de um ambiente exterior. Se um frigorífico ligado é associado a um lugar frio, de conservação dos corpos mortos (na qual a morgue se apresenta como lugar por excelência), este, desligado, assume-se aqui enquanto um lugar de refúgio, de conforto e protecção do corpo vivo face a um ambiente hostil marcado pela guerra. Já para a coreógrafa Olga Roriz, o frigorífico apresentou-se como um veículo de transição de um lugar para outro, apresentando-se enquanto obstáculo:

Era simplesmente um frigorífico e ainda por cima não funcionava, não é? Não funcionava e que depois obviamente era um objecto... Era o objecto mais leve e que nos ajudou a fazer aquela travessia por cima do objecto também, não é? A dificuldade de passar para o outro lado como se ele estivesse num sítio, como se eles fossem de um sítio perigoso para um sítio perigoso e aquele objecto ali a meio pudesse cair e descambar, e tudo morria, e pronto (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

É possível verificar como o frigorífico, enquanto objecto material que adquire valor simbólico, passa a ser um veículo directo do pensamento simbólico (Dias, 1992). Se por um lado se apresenta enquanto zona de refúgio, por outro representa o perigo e, neste sentido, é-nos possível compreender como o frigorífico se transforma numa entidade viva, que tem poder para direccionar práticas ou influenciar crenças (Appadurai, 2009 [1986]). Tal como o frigorífico, para o bailarino André de Campos, foi o sofá que se apresentou como zona de refúgio e conforto:

O sofá para mim era sempre um sítio de... Lá está, em relação ao frigorífico, era o sofá para mim, era sempre um sítio que dava para descansar, que dava para eu ficar quieto. Acho que era mesmo a minha única definição de casa ali dentro daquilo tudo, mas eu tinha um carinho especial pelas mantas (Entrevista a André de Campos, 2016).

A sensação de lugar de pertença estende-se aqui ao sofá que é entendido como casa, porto de abrigo, bem como as mantas, também referidas pela bailarina Beatriz Dias que remetiam para uma situação de protecção humana:

Logo no início da peça, em que nós estávamos nas mantas, em que era uma situação de abraço, e eu sentia um bocadinho isso (Entrevista a Beatriz Dias, 2016).

Ainda no que diz respeito às mantas, há um momento em que o bailarino Francisco Rolo as recolhe e constrói uma trouxa que carrega às costas, abrindo o objecto a uma possibilidade de agência:

Houve uma relação com o frigorífico em termos de um porto de abrigo, porto seguro no espaço. E também precisamente com as mantas, mas depois também houve outro momento em que eu faço precisamente a trouxa e para mim também é quase como um pequeno, pequeno apontamento do início de tudo, do tema inicial digamos, esta coisa de... Aquela questão que eu falava da vontade e da incapacidade, para mim também é um dos momentos em que está muito claro esta vontade de arrumar, de transpor, de mudar, de transformar e, ao mesmo tempo, esta incapacidade por causa das quedas (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

O confronto entre a vontade e incapacidade agir que o objecto convoca, remete-nos para a noção de agência, evidenciada por Alfred Gell:

“Agency is attributable to those persons (and things, see below) who/which are seen as initiating causal sequences... events caused by acts of mind or will or intention.... An agent is the source, the origin, of causal events, independently of the state of the physical universe” (GELL, 1998: 16).

As mantas transformadas em trouxa evidenciam-se aqui como destino e origem de agência social, transformando-as num ser co-presente, imbuído de consciência e intenções semelhantes às de Francisco Rolo (GELL, 1998). Isto sucede porque tal como destaca Miller, os objectos não são externos às pessoas, eles constroem-nas num tipo de simbiose onde se desvanece a fronteira entre pessoas e objectos. Miller, deste modo, rompe com a dicotomia sujeito/objecto, transcendendo essa oposição através do conceito de objectificação. Mas, para além dos objectos de cena, também os figurinos manifestam uma dimensão expressiva e simbólica, evidenciando-se enquanto comunicadores e servindo muitas vezes de marcadores ao nível da distinção social e cultural, de género, de estilo (realismo), de marcação temporal, etc. (Douglas & Isherwood, 1979).

Neste sentido, no que concerne aos figurinos, Olga Roriz em *Antes que matem os elefantes*, procurou evidenciar uma normalidade, evitando por uma manifestação da diferença, sendo que a única categoria que se pode identificar através da roupa dos personagens é da vulgaridade. A coreógrafa pretendia com isto demonstrar através da roupa o modo como os refugiados por vezes perdem a ligação com o local de origem, procurando integrar-se nas sociedades de acolhimento:

Que figurinos encontrar que não fossem figurinos? Posso dizer que foi a primeira vez que eu, de repente, olhei para aquelas sete pessoas e senti que eram exactamente aquelas sete pessoas, que não lhes tinha sido imposta uma outra roupa que não aquelas que eles costumam usar e isso foi muito interessante porque já vi cada um deles, mais homens assim na rua portanto, e foi interessante (...). Demorou algum tempo, não foi fácil, sobretudo toda aquela conjugação não conjugada, não é? Porque aquilo não conjugava com nada, mas também não é nada que desse muito nas vistas, mas, de repente, aquele vermelho... O casaco vermelho (...), foi interessante essa procura da normalidade.

Os sapatos houve uma altura em que eu pensei: «Os ténis...» porque eu via muito... Há aquelas filas de refugiados, onde vi uma tenda de refugiados, comecei a olhar... «Olha, isto tem os figurinos.», mas depois na realidade não era tanto assim porque havia ali estilos e eu queria uma coisa sem muito estilo ao mesmo tempo. Os refugiados, pelo menos, aquilo é cor que nunca mais acaba, não é? Azul, amarelo, vermelho... Pronto, também não queria assim tanto. Um toque claro... (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

É possível perceber que o objectivo da coreógrafa passou por uma tentativa de ultrapassar a capacidade que o traje possui de agir enquanto marcador social (Miller, 2009). A procura por uma «normalidade» na escolha da roupa assume-se aqui como uma possibilidade de não estar marcado, caracterizada por uma ausência de estatuto, permitindo que não seja tão evidente a posição social

dos indivíduos e o seu estatuto enquanto refugiados e indesejáveis, anulando-se assim a capacidade da distinção através da roupa e assumindo-a como uma ferramenta que permite transcender a categoria da identidade (Miller, 2009).

Já no segundo estudo de caso – *Eu Sou Mediterrâneo* -, também se evidencia o poder transformativo dos objectos sobre o mundo social. Se do lado esquerdo da cena temos um banco com uma trincheira composta por sacas de sarapilheira, estas rapidamente nos remetem para uma ideia de alimento, tal como nos evidencia a encenadora Mónica Gomes:

Na zona do soldado temos uma trincheira composta por sacas de sarapilheira, que não deixam de estar associadas a uma ideia de alimento, de qualquer coisa que vai ser alimentada, sendo que as sacas são comumente utilizadas para guardar ração e sementes. As sacas estão empilhadas, formando uma barreira protetora e há papéis de jornal espalhados e amachucados pelo chão, que reforçam a ideia de informação e comunicação, que, como referido, são bases da máquina jihadista (Gomes, 2016: 52).

Enquanto a trincheira, para a personagem do soldado, remete para uma situação de protecção e refúgio face à guerra, para a encenadora evidencia uma ligação à guerra como alimento da máquina jihadista e economia internacional. Posto isto, os jornais destacam-se como a materialização de uma ideia de propaganda jihadista como auxílio à encenação do terror, estando associados a uma propaganda que instiga à cultura de medo face ao Jihadismo Global. Ainda, a dimensão simbólico-expressiva dos jornais surgiu associada a uma cena que foi cortada do espectáculo final - «A história do telefonema do soldado arrependido», na qual o soldado falava ao telefone com o seu tio sobre as notícias mediáticas ocidentais em torno da guerra, referindo que utilizava os jornais para limpar o rabo quando a ONU se esquecia de entregar o papel higiénico, estando por este motivo os jornais associados a uma rejeição do capitalismo e da sociedade ocidental.

Já o banco onde o soldado se senta apresenta-se enquanto marco espaço-temporal. Se, por um lado, para a personagem do soldado o banco remete para uma ideia de espera associada a uma caminhada para a morte, uma vez que será também esse o banco que lhe é retirado debaixo dos pés aquando do seu enforcamento; por outro, para as restantes personagens apresenta-se enquanto mera extensão da zona de passagem, não lhe atribuindo especial relevância. Ligado a um ritual de passagem (Gennep, 1978) – a morte-, o banco tem subjacente uma ideia de conforto na adversidade, do qual são exemplo as agências funerárias e os hospitais que prometem o conforto na morte, dor e sofrimento (Saraiva, 1994). Associado a uma ideia de “boa morte”, o banco transforma-se aqui na extensão do próprio corpo, evidenciando a necessidade humana de ritualização da morte: “um objecto sócio-cultural que serve de suporte aos cultos dirigidos aos vivos e a necessidade que todos os humanos sentem de exorcizar a morte de modo a poderem viver com ela” (Saraiva, 1994: 56). Para o soldado, o banco é a expressão não só desse ritual, mas também da sua resignação face ao estado de guerra. Zona inconcreta e liminar cuja pretensão é apenas aguardar algo que está por vir: a morte iminente, o desfecho da guerra, ordens superiores, a chegada das armas, notícias do exterior, etc..

Também a placa de direcções, situada no centro do palco, se apresenta enquanto marco histórico e zona liminar, sendo um instrumento de sobreposição de lugares e acções:

A placa é composta por seis setas, três que apontam na direcção esquerda e três na direcção direita. As placas da esquerda têm uma relação mais próxima com o Ocidente, à luz do nosso mapa-mundo, que coloca a Europa do lado esquerdo, e as da direita com o Oriente. Do lado esquerdo pode-se ler “Museu Vivo Guerra Síria”, remetendo para a guerra civil Síria, um conflito iniciado em 2011 contra o regime de Assad e que continua activo. A ideia de museu é uma tentativa de acentuar o papel de espectador dos países mundiais e da sociedade em geral. O facto de estar vivo relaciona-se não só com a ideia de exposição, mas de apologia do sofrimento; “Rádio Medo FM” acentua a ideia de comunicação e da comunicação como controle, o medo a limitar a liberdade; e “Drogaria D. Intolerância”, que nos situa num contexto sócio-humano em que a intolerância religiosa, racial, sexual e política é cada vez mais acentuada e é “vendida” (...). “O Terrorista – Serviços aéreos”, apela ao imaginário traumático dos ataques terroristas em aviões e aos instrumentos do terrorismo em geral; “Hospedaria Mediterrâneo”, uma chamada aos desastres e à crise mundial de refugiados (...); e “FOME Snack-bar”, que relembra e traz para a cena a questão da fome (...), uma presença constante em zonas de guerra (...). As placas assumem duas cores: o vermelho, representativo do sangue derramado, e o preto, cor do luto (Gomes, 2016: 53).

As setas remetem para uma dualidade na distinção do mundo: entre o ocidente e o oriente. Cada placa de direcção possui a sua própria história, o «Museu Vivo Guerra Síria» remete para o conflito entre o regime de Assad e os grupos insurgentes. Se a ideia de museu surge ligada à criação da história e conservação da memória de um tempo passado, o objectivo da placa é evocar o papel da comunicação social na conservação de histórias oficiais e criação de versões mediáticas de um tempo dinâmico, transmutável, reivindicando a função de museu vivo, do presente. Já as placas «Rádio Medo FM» e «O terrorista – serviços aéreos» alertam-nos para uma ideia de «cultura do medo», remetendo para uma obsessão do Ocidente face à ameaça do terrorismo e dos refugiados enquanto potenciais jihadistas. A placa «Drogaria D. Intolerância» chama à cena a forma como as instâncias políticas, partidárias e mediáticas vendem discursos que mascaram a intolerância cultural e religiosa. Por fim, as placas «Hospedaria Mediterrâneo» e «FOME Snack-bar», evocam, a primeira, a crise mundial de refugiados e as políticas de acolhimento internacionais, e a segunda, remete para o apoio humanitário à alimentação em zonas de conflito ser insuficiente relativamente às necessidades, daí a associação à ideia de snack como algo escasso face a uma grande necessidade de alimento.

Cada placa estabelece associação com a história dos personagens, orientando-os no seu caminho e permitindo situar a acção no espaço e no tempo, característica fundamental à componente crítico-política do espectáculo e tornando mais clara a argumentação de Kopytoff, de que as coisas possuem uma biografia própria, ou seja, podendo ser agentes sociais, pelo que podem provocar também um efeito sobre as pessoas (Kopytoff, 2009 [1986]). Assim, faz parte do que somos, não apenas a nossa consciência ou corpo, mas também um ambiente externo que nos impulsiona e que está directamente relacionado com uma capacidade dos objectos de, ainda que desvanecidos “fuera de foco”, permanecendo periféricos, continuarem a ser um factor determinante “de nuestra conducta e identidad” (Miller, 2005: 3). Isto faz com que as placas não sejam possuidoras de significados apenas pelo que significam num determinado contexto, mas pela sua agência, pelo que fazem, pelo que modificam e influenciam (Gell, 1998).

Este argumento é particularmente perceptível num outro objecto cénico: o pedestal no qual se afigura a personagem Louca, em pé, inerte, durante todo o espectáculo. O pedestal assume-se como parte integrante de um corpo-estátua que surge como testemunho do tempo e, assim sendo, apresenta-se como uma forma de fixar a memória da guerra e o passado da Louca enquanto sua testemunha, evidenciando o modo como, tal como refere Turgeon, “le passé se loge dans les objets de la vie quotidienne, dans les sensations qu’ils éveillent et qui lui servent de supports mnémoniques” (Debary, O. E Turgeon, 2007: 1). O pedestal é então assumido enquanto um auxiliar de memória que, remetendo para uma certa ideia de museu, destaca o modo como cada vez mais as práticas memoriais actuais sentem necessidade de objectificar o passado, geralmente vinculadas a eventos traumáticos ou mortes violentas, evidenciando-se também a imposição de uma memória social traumática que reflete o posicionamento dos intérpretes e da encenação face ao conflito sírio.

No que diz respeito aos figurinos, no espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo*, a dimensão expressiva dos mesmos assume-se enquanto representação e expressão de uma dor colectiva. Vejamos o testemunho da encenadora relativamente à criação do figurino dos personagens Louca e Coro:

Os figurinos para o espectáculo foram idealizados e criados por Helena Raposo, à excepção dos figurinos do soldado e da Zhaida, tendo em conta uma cor base comum: o preto, representação do luto (...). A partir destas bases a figurinista criou um vestido por camadas, inspirado na temática da guerra, mas muito nas perdas para as famílias: a armação da saia, decorada com laços, que simbolizam os elos familiares; a saia preta lisa, símbolo do luto, decorada com três tipos de fitas de espessuras e texturas diferentes – uma que simboliza o pai, a mais grossa, outra que simboliza a mãe, a do meio, e, por fim, a que simboliza os filhos, a mais fina e malhada. Existem, ainda, nós ao longo das fitas que simbolizam as dificuldades da vida, pés e mãos atados num cenário de guerra (Gomes, 2016: 54-55).

O figurino apresenta-se como um objecto para conservação da memória das mortes resultantes do conflito sírio, procurando representar uma expressão pública das emoções e reconhecimento da dor, associada a uma reivindicação por mudanças sociais. A opção pelos figurinos como expressão pública do luto apresenta um intento político, associado às *armas dos fracos* (Scott, 1990) e procurando por uma articulação entre memória, luto e os processos políticos (Grisales, 2016). Insinuando-se como um vestígio da violência vivida, o figurino apresenta-se como uma forma de materialização da memória da perda e da dor sentida, tratando-se da expressão de uma determinada narrativa do luto através da cultura material. O luto surge, neste caso, associado a uma noção de “má morte” - uma morte traumática (Saraiva, 1994) -, na qual o preto se apresenta como a expressão máxima da sua visibilidade. A opção pelo figurino negro e a particularidade dos nós ao longo das fitas que o adornam tem em vista a materialização do luto face a uma “morte dessacralizada” (Fernandes, 2013) – as vítimas do conflito sírio e do Estado Islâmico, cuja exposição pública do corpo morto é desprovida de qualquer monumentalidade ou humanidade e associadas a uma forte exposição mediática inerente à actual espetacularização do mundo e acentuada afirmação da vida social enquanto aparência (Debord, 2003 [1967]). Ainda, o figurino surge associado a uma necessidade de dar visibilidade ao “corpo invisível” (Fernandes, 2013), ou seja, aos corpos executados que não são expostos publicamente e, por isso, carecem de representações visuais (compreendem-se aqui os corpos dos soldados mortos ou desaparecidos durante o conflito ou os

migrantes naufragados na travessia do Mar Mediterrâneo que, antes da morte da criança Aylan, permaneciam invisíveis). Trata-se de uma tentativa de materialização simbólica de corpos que se tornaram imateriais ao serem engolidos pela imensidão do mar ou da terra e, neste sentido, o figurino surge como uma resposta face a uma invisibilidade e supressão da narrativa do “drama social” (Turner, 2008).

Já a figura da Louca, à semelhança do Coro, assume uma dimensão grotesca mais clara, nomeadamente através do figurino, cuja saia é a representação de um mundo em conflito, que está de luto a chorar a sua própria decadência (...). [O figurino possui] uma faixa preta ou cós largo na cintura, inspirado no universo do Paso Doble e na cinta vermelha do traje de forcado, como forma de acentuar a atitude desafiadora da figura perante o público; uma saia com armação, de inspiração Elizabetana, que acentua a dimensão fragmentária da figura e que, por ser esférica, remete para o todo que é o mundo. Esta característica da saia dialoga com o imaginário que a figura do Primeiro Amor, da já referida peça A missão: recordações de uma revolução, de Heiner Müller, desperta em mim e que tem eco numa encenação que aconteceu em Porto Alegre, no Brasil, em 2006, pela Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz; Por fim, uma faixa a cobrir o peito, que o oculta e tem uma relação directa com a imagem da mulher que se enfaixa para se fazer passar por homem, muito comum no cinema, por exemplo nos filmes Joana D’Arc, de Luc Besson (1999) e Shakespeare in love, de John Madden (1998) (Gomes, 2016: 49-54).

A descrição do figurino pela encenadora demonstra-nos como, apesar de portar um significado, o figurino da Louca não tem significado por si próprio (Douglas & Isherwood, 1979), mas sim na sua relação com o pensamento da criadora, porque lhe foram atribuídas intenções e consciência (Gell, 1998: 17). Neste sentido, o vestido não é um agente³² auto-suficiente, mas

“only ‘secondary’ agentes in conjunction with certain specific (human) associates”, isto porque “animals and material objects can have minds and inventions attributed to them, but these are always, in some residual sense, human minds, because we have access ‘from the inside’ only to human minds, indeed to only one of these, our own” (Gell, 1998: 17).

Mas ainda que vestido não seja um objecto auto-suficiente, tal como o ser humano, ele é uma emanção ou manifestação de agência, ou seja, um espelho, um veículo ou canal dessa mesma agência, e, assim o sendo, permite uma experiência tão potente que autoriza a dispensa da co-presença de um agente (Gell, 1998).

Já o figurino do Coro apresenta uma relação estreita com a hierarquia militar e uma determinada ideia de farda:

A figura masculina do Coro usa umas calças de influência marroquina e assume o tronco despido. A acentuar o imaginário de guerra idealizei uma espécie de galões militares, a colocar sobre os ombros, representativos da hierarquia militar. (...) [A figura feminina do Coro] parte da figura da mulher segurando a bandeira francesa na pintura A liberdade guiando o povo (1830), de Eugène Delacroix. Se a figura da mulher nesta pintura usa um vestido fluído, com um cordão na cintura e o peito de fora, o figurino criado para a figura feminina do Coro e para a figura da Morte é também ele uma veste comprida com um cordão na zona da cintura. A figurinista criou o cordão com fitas iguais às usadas no figurino da Louca e acrescentou-lhe três rosas caídas: a rosa como símbolo das Primaveras Árabes (Gomes, 2016: 55).

³² O agente define-se como aquele que tem capacidade de iniciar acontecimentos causais à sua volta, acontecimentos estes que não podem ser adscritos ao estado corrente do cosmos físico, mas a uma categoria de estados mentais: as intenções. Contudo, as acções dos agentes podem ter consequências não intencionais, pelo que não podem ser vistas como somente transcrições do que os agentes pretendiam que acontecesse (Gell, 1998).

O simbolismo da rosa surge aqui associado às Primaveras Árabes, numa analogia com a Revolução dos Cravos de 1974. A rosa assume o simbolismo da Revolução, da liberdade, do encontro com a paz, numa alusão à poesia persa e turca, na qual a rosa é a imagem do amor divino:

“A rosa vermelha teria sido empregada como imagem divina pelo próprio Muhammad e a visão de Deus seria comparável a nuvens de rosas, onde a presença divina se irradia como uma magnífica rosa vermelha. Essa imagem manifestaria assim da forma mais perfeita a beleza e a glória de Deus” (Bispo, 2013).

Quanto ao figurino do personagem Zhaida, este procura refletir uma ideia de modernidade, evidenciando também um posicionamento político face às mortes resultantes da travessia do Mediterrâneo:

A selecção dos figurinos para o soldado e para a Zhaida foi pensada, no caso de Zhaida, a partir do imaginário associado à moda árabe, composto pelo vestido comprido marroquino – caftan; e pelo véu árabe - hijab. A opção pela cor azul tem uma relação directa com a personagem, tanto por a cor azul ser comumente associada ao mar, lugar dos desastres, como por o azul representar a sua identidade marroquina, sendo o azul a cor de uma das mais conhecidas cidades turísticas de Marrocos – Chefchaouen (Gomes, 2016: 55).

O véu é aqui percepcionado enquanto um objecto que simboliza a liberdade de escolha e autonomia da mulher, servindo de ferramenta simbólica e auxílio à auto-afirmação da mulher, representando, deste modo, uma forma *empowerment*. Em simultâneo, remete para o erotismo do personagem e que se relaciona também com uma visão romantizada do véu associado a uma «ideopaisagem» dos haréns e do conto das Mil e Uma Noites (Appadurai, 1996).

No que diz respeito ao figurino do personagem soldado, este procurou refletir uma certa ideia de normalidade dentro de um determinado imaginário social associado à guerra:

O figurino do soldado, por outro lado, foi seleccionado em função do uniforme militar norte-americano aquando da guerra do Afeganistão, sendo que a imagem do soldado jihadista vai beber a essa tradição do imaginário militar norte-americano: as calças com padrão em tons de verde ou cinzento (camufladas), t-shirt preta lisa, colete militar, botas de meio cano ou botinas. A este imaginário acrescentou-se o gorro preto, muito comum entre os jihadistas e o lenço marroquino, também muito usado como protecção das vias respiratórias contra a poeira (Gomes, 2016: 55).

Ainda, o colete militar do soldado foi criado a partir de um colete de aircraft, associado a uma ideia de jogo, procurando remeter para o facto da propaganda jihadista se assemelhar ao formato do videojogo. Surge também associado a uma ideia de farda enquanto símbolo que procura representar os «corpos dóceis» (Foucault, 1987).

Em suma, se como refere Miller não são apenas as pessoas que constroem objectos mas os objectos também constroem as pessoas (Miller, 1987), e se de acordo com Gell, o que anima o objecto é a intencionalidade que lhe atribuímos (Gell, 1998), então os objectos cénicos, percepcionados enquanto repositórios de agência, podem ser eles próprios matéria de resistência. É possível então concluir que os vários artistas – entre produtores e intérpretes –, colocam a cultura e a sua mundividência em cena através dos objectos cénicos e, partindo da memória social e traumática da Guerra Civil Síria, Jihadismo Global e Crise Mundial de Refugiados, empreendem uma reprodução de ícones associados à guerra, de forma a criar uma produção identitária baseada na memória

histórica com vista à resistência. Isto através de um processo de objectificação dos objectos cénicos que os transformam numa forma de *mise-en-scène* do drama social que abre um espaço de negociação de significados e mnemónicas associadas aos objectos de cena, fazendo emergir contra-memórias coadas pela experiência pessoal dos artistas.

CAPÍTULO IV - ENTRE MUJAHIDINS E ELEFANTES: A PERFORMANCE COMO RESISTÊNCIA POLÍTICO-CULTURAL

No capítulo relativo à antropologia e performance evidenciei através da análise da performance cultural de Victor Turner como o drama da estrutura e antiestrutura pode terminar no palco da cultura, no qual se destacou o conceito de «metateatro» enquanto um espaço simbólico de representação da realidade social que recorre à anti-estrutura e inversão de papéis, permitindo assim uma experiência reflexiva (Turner, 1974; 1986c). Expondo o conceito de «meta-teatro» à luz das formas de resistência política, resgato dois autores que exerceram uma influência decisiva dentro deste eixo-temático ao incidirem sobre a resistência político-cultural que determinadas performances impulsionam. Refiro-me, portanto, a James C. Scott e às suas formas de resistência quotidianas, que na linha de Goffman versa sobre a dramaturgia como forma de interpretar a interação social e a «fachada social» das relações de poder e dos discursos do dominantes e subalternos (Scott, 2000; Goffman, 2011) e à análise da poesia beduína proposta por Lila Abu-Lughod (Abu-Lughod, 1990), também influente na própria obra de James C. Scott.

O antropólogo e cientista político James C. Scott, na sua obra *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts* (2000 [1990]) levanta-nos algumas questões que dizem respeito à natureza da hegemonia, à racionalidade da acção política, à lógica de explicar revoluções e à natureza da performance subalterna. Se a performance pública requer aos indivíduos formas elaboradas e sistemáticas de subordinação social, focando-se essencialmente na linguagem e ideologia, James C. Scott procurou compreender estratégias de resistência à subordinação, baseando-se no caso do campesinato malaio. A conduta deste, tal como o autor havia verificado para o campesinato pobre de Sedaka, recorria a performances subversivas como o disfarce, engano, e todo o tipo de comportamento evasivo, mantendo em situações de poder a máscara da aceitação. Assim, o autor rapidamente se apercebeu que, dado o poder dos grupos dominantes, a luta subalterna era necessariamente prudente. Em vez de se rebelarem ou protestarem directamente, recorriam performances de resistência, optando por evitar qualquer confronto directo com os grupos dominantes (Scott, 2000).

Não há dúvida de que o poder impõe à força a performance subalterna, ou seja, as aparências que os grupos subalternos devem adoptar, mas isso não impede que estes as usem enquanto um instrumento de resistência e evasão. O teatro do poder pode converter-se num verdadeiro instrumento político dos subordinados. Assim, a maior recomendação de Scott para compreender a resistência dos grupos subordinados é examinar como as relações de poder afectam o que as pessoas dizem perante diferentes audiências sociais (Scott, 2000). E é precisamente neste ponto que, de acordo com Susan Gal, o argumento se apresenta problemático (Gal, 1995), pois as

principais categorias analíticas utilizadas pelo autor - dominantes e subalternos - são tão generalizadas no espaço e no tempo que importantes diferenças culturais entre formas de poder não podem ser percebidas através desta proposta (Gal, 1995).

Ainda, James Scott, concentrando-se no significado político do discurso, essencialmente constituído por actos performativos, desenvolve aquilo a que se pode chamar de uma dramaturgia do poder. Distingue-nos «discurso público» de «discurso oculto» (Scott, 2000). O discurso público seria o autorretrato das elites dominantes, sendo que, tendo em conta a sua capacidade de impor aos outros um modelo de comportamento, este está em desequilíbrio. É um discurso que está feito para “impresionar, para afirmar y naturalizar el poder de las élites dominantes, y para esconder o eufemizar la ropa sucia del ejercicio de su poder” (Scott, 2000: 42).

Scott apresenta o discurso público como uma forma de acção, actuação e encenação, bebendo ligeiramente da concepção Goffmaniana que procura as manifestações performativas da vida quotidiana no campo da fachada (Goffman, 2011). Mas, enquanto a metáfora dramática de Goffman sugere que todos os indivíduos na ordem da interacção são actores e que a “fachada torna-se uma “representação coletiva” e um fato, por direito próprio” (Goffman, 2011: 34), Scott apresenta a actuação como uma imposição que força maioritariamente os subalternos (Scott, 2000).

Quanto ao «discurso oculto»³³, este apresenta-se como evasivo e muitas vezes inacessível. De acordo com Scott, “en éste, fuera del escenario, donde los subordinados se reúnen lejos de la mirada intimidante del poder, es posible el surgimiento de una cultura política claramente disidente” (Scott, 2000: 43). Um dos problemas que Gal levanta em relação à definição de discurso oculto de Scott é que esta

“Ignores the fact (...), that any transcript is itself a socially constructed artifact, created for definable purposes that depend the goals of the transcriber, and can be neither complete nor the objective view from nowhere that Scott definition suggests” (Gal, 1995: 414).

Estes géneros de resistência ideológica formam aquilo a que James C. Scott chamou de «infrapolítica dos grupos subalternos», sendo

“The indispensable and revealing precursor of those elaborate insitutional political actions, such as revolutions and the formation of social movements” (Gal, 1995: 408).

Algumas das críticas que Susan Gal (1995) faz a esta dramaturgia do poder é o facto de Scott ignorar “the possibility that gramatical categories could contribut to tacit hegemony” (Gal, 1995:409); Outra crítica levantada faz referência à ideia de que algumas estratégias paradigmáticas como a

³³ O grande problema da proposta de Scott tem que ver com a ferramenta conceptual, com a distinção entre público e oculto. O que distingue, de facto, o discurso público do oculto? Ou de que perspectiva devemos olhar para o discurso oculto? Retirando um exemplo a James Scott, o autor refere que o movimento negro pelos direitos civis recorreu a um discurso oculto entre os estudantes negros, clérigos, etc., mas, no entanto, muitas dessas estratégias subalternas entre as elites negras foram reportadas nos jornais (Scott, 2000). De que forma esse discurso pode ser oculto? Considero que, de facto, entre as várias críticas, a mais relevante se prende ainda com a formulação de Scott dessa tal ideia de público. Isto, porque a ideia de público está longe de ser apenas uma questão de ter audiência, baseada numa ideia de interacção face-a-face. É ela mesma uma construção ideológica do pensamento ocidental. Como referia Gal, baseando-nos na história Europeia podemos ver a noção de público como uma lógica de legitimação do poder político, assim a proposta de Gal é desenvolver-se uma forma de oposição a este mecanismo ideológico, como por exemplo, the creation of alternate publics (Gal, 1995: 418).

ambiguidade ou ironia são assumidas por Scott como tendo funções intrínsecas de subversão e resistência, independentemente das ideologias linguísticas e contextos culturais onde estas estão acantonadas (Gal, 1995).

Considere-se ainda a proposta de Lila Abu-Lughod em *The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power Through Bedouin Women* (1990) que se apresenta também fundamental para uma análise da resistência na performance. A autora na obra referida sugere utilizar a resistência como um diagnóstico de poder, atendendo a que muitas das abordagens ao tema da resistência como de Bourdieu ou Gramsci:

“Están más interesados en buscar resistentes y en explicar la resistencia que en analizar el poder, me parece que no exploran tanto como podrían las implicaciones de las formas de resistencia que localizan” (Abu-Lughod, 2011 [1990]: 181).

Abu-Lughod destaca ainda que nos seus primeiros estudos era visível a tendência para transmitir uma visão romântica da resistência:

“A interpretar todas las formas de resistencia como signos de la ineficacia de los sistemas de poder y de la capacidad y creatividad del espíritu humano en su negativa a ser dominado” (Abu-Lughod, 2011 [1990]: 182).

Neste sentido, deixava-se de diferenciar as diversas formas de resistência, dando por fechadas algumas questões acerca dos mecanismos de poder (Abu-Lughod, 2011 [1990]). Ao sugerir usar a resistência como diagnóstico de poder, a autora retorna aos argumentos de Foucault, que, visando um questionamento acerca do poder como algo eterno e maioritariamente repressivo, afirmava que *donde hay poder, hay resistencia* (Abu-Lughod, 2011 [1990]: 182). A ideia era demonstrar que o poder não funciona apenas negativamente, negando, restringindo e proibindo, mas também positivamente, produzindo sistemas de conhecimento, discursos, formas de prazer, salientando ainda que “esta resistencia nunca está en posición de exterioridad con respecto al poder” (Abu-Lughod, 2011 [1990]: 182).

De modo a melhor compreender esta visão da resistência, por permitir transcender as teorias abstractas do poder, Abu-Lughod, procurou reverter a afirmação de Foucault, defendendo que «donde hay resistencia, hay poder» (Abu-Lughod, 2011 [1990]: 183). Assim, evidencia uma estratégia metodológica que nos permite estudar o poder em situações concretas, “en los ricos y a veces contradictorios detalles de la resistencia” (Abu-Lughod, 2011 [1990]: 183), permitindo-nos analisar a transformação processual das relações de poder. Através das formas de resistência é possível entender melhor as estruturas tradicionais do poder, como se irá verificar nos estudos de caso – *Antes que matem os elefantes e Eu Sou Mediterrâneo: um espectáculo sobre a banalidade do mal* – no que dirá respeito à Guerra Civil Síria, ao Jihadismo e às potências europeias. Mas se a noção de resistência em Abu-Lughod, ser-me-á mais útil para uma análise do processo de encenação e produção do espectáculo, a noção de resistência em James Scott torna-se mais sólida e consistente para uma análise dramática das peças, bem como dos processos de improvisação.

Neste sentido, a questão que se coloca no campo da performance política é, ainda que esta sirva de mecanismo de controlo utilizado pelas elites dominantes para aliviar tensões e assegurar a

hierarquia e estrutura (Baktín, 1987), de que modo uma representação da revolta diminui a possibilidade de uma revolta real? O anonimato e o disfarce, ao permitirem uma linguagem que é geralmente reprimida pelos subalternos e ao abrir um espaço simbólico de contestação, cria uma oportunidade para a revolta e protesto, sob o jugo de uma «fachada».

4.1. A improvisação como acto de resistência

O corpo na dança apresenta-se construído de forma diferente consoante o momento histórico em que se insere. O acto de dançar, destaca Maria José Fazenda, “é indissociável das técnicas corporais através das quais o corpo e o seu movimento se constroem formal e significativamente, pelo que a actuação do corpo na dança não é um fenómeno natural” (Fazenda, 1996: 141). Mas apesar desta constatação, a história da dança teatral ocidental, particularmente a americana do séc. XX, é marcada por ideia de «corpo natural», associada ao trabalho de Isadora Duncan no final do séc. XIX e de Steve Paxton, nos anos 70, cuja prática artística consistiu na exploração de um «movimento natural» (Fazenda, 1996)³⁴ enquanto forma de insurgência contra o elitismo dominante do ballet. (Fazenda, 1996). Rompendo com um paradigma de a-historicidade, a «nova dança» propunha uma «política do chão»³⁵ (Lepecki, 2013).

Também marcada por este retorno ao chão, na Europa dos anos 60, paralelamente aos pós-modernos americanos, uma coreógrafa contemporânea, não associada à Nova Dança, recupera o legado da dança expressionista alemã que vem a consolidar na Dança-Teatro. A coreógrafa alemã Pina Bausch cria, assim, a sua tanztheater, uma corrente de dança que redefiniu a dança contemporânea a partir de 1980 (Grebler, 2010) e que desenvolve alguns conceitos do Drama Épico de Brecht³⁶. Posto isto, visando questionar o mundo através da linguagem híbrida do teatro e da dança, Bausch apresenta-nos corpos carregados de memórias, nos quais os bailarinos recriam

³⁴ Se até à primeira década do séc. XX o ballet dominava a dança teatral ocidental, Isadora Duncan insurge-se contra a mistificação, descorporização e artificialismo da dança clássica e cria uma «Nova Dança» assente na descoberta de um «corpo natural (Fazenda, 1996: 142). Neste sentido, assiste-se a uma ruptura com a tradição a partir de uma recuperação da «naturalidade» do corpo (Fazenda, 1996), concepção que viria a influenciar o «contact improvisation», um estilo dança que nasce de um grupo de coreógrafos e bailarinos cuja postura propunha levar a dança a outros locais que não os teatros tradicionais e questionar as divisões entre o espectador e o performer, utilização de pessoas não treinada para além de bailarinos, rejeição da organização social das companhias de dança, bem como da diferenciação social dos sexos, introduzindo gestos e acções realizados no quotidiano, etc. (Fazenda, 1996: 145).

³⁵ Entenda-se o termo por “um encontro aberto e relacional com a historicidade do chão onde se dança (...), uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias-fantasmas, que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele” (Lepecki, 2013, 114-115).

³⁶ Desenvolvendo alguns conceitos do Drama Épico de Bertolt Brecht, Bausch assume um compromisso político-ideológico, pautando o seu trabalho a partir de temas que aludem à condição sócio-política do homem contemporâneo. Entendendo o corpo individual como também um corpo colectivo, inscrito em inúmeras relações de poder, a coreógrafa procurou problematizar a capacidade do corpo em expor os condicionamentos da sociedade, explorando o conceito brechtiano através da teatralidade, em vez do comum movimento codificado (Grebler, 2010). Pretendia, neste sentido, explorar o movimento para além da técnica da dança e por isso Bausch fez uso do repertório processual teatral para criar novas técnicas e refazer conceitos coreográficos. A repetição obsessiva e a tecnicização dos gestos quotidianos irrompem como uma estratégia que visa o efeito de distanciamento, fornecendo o tempo ao espectador para que ele no que está a ver (Grebler, 2010: 6), no sentido em que “as pedras de um muro derrubado tornam o passo difícil e inseguro. Quando se traz para dentro do teatro algo que em geral se encontra fora, faz-se apelo ao olhar” (Bausch, 2000:12).

experiências pessoais, uma vez que as coreografias advinham de improvisações baseadas nas suas histórias e narrativas pessoais. Neste sentido, a representação da identidade e alteridade no trabalho de Pina resulta de um processo de narração de si próprio que permite que os bailarinos construam novos olhares sobre as suas próprias experiências (Araújo, 2015).

Por conseguinte, partindo desta viragem na história da dança analisa-se a prática de improvisação enquanto instrumento de criação artística nos estudos de caso em análise, uma vez que, no caso da companhia Olga Roriz, não só a dança apresenta necessidade de discursar sobre si própria e de teatralizar e verbalizar o seu corpo e movimento (Bucchieri, 2011), mas também, no caso da companhia Vidas de A a Z, o teatro contemporâneo, para além de já não se resignar à tradição dramática ocidental, que privilegia uma hierarquia onde a palavra reside no topo e o corpo na base, deixa cada vez mais “de ter na palavra o seu lugar principal e encontra, também no corpo — um «corpo interessante» — os seus caminhos dramáticos” (Bucchieri, 2011: 62). Evidencia-se, deste modo, uma compreensão do corpo em teatro como caminho para meditações estéticas quando o corpo na dança já não é um mero instrumento a ser utilizado, mas também um lugar de intervenção (Bucchieri, 2011).

Neste sentido, resgatando o conceito de «discurso oculto» (Scott, 2000), a improvisação poder-se-á, deste modo, inserir na concepção de uma «arte da resistência», tal como aferiu James Scott, no sentido da criatividade cultural no domínio dos formatos de resistência subalterna, remetendo para a prática e para as “maneiras de fazer” (Almeida, 2014: 101). Seja de Isadora Duncan, passando pelo expressionismo alemão, à dança-teatro de Pina Bausch o regresso à «política do chão» caracteriza-se por uma recuperação da criatividade no que diz respeito aos formatos de resistência, aliados ao que Sílvia Pinto Coelho denomina por «dançar-pensar» enquanto reivindicação do pensamento na dança (Coelho, 2016).

É precisamente no contexto desta reivindicação que analiso os estudos de caso, dado que tanto Olga Roriz, como Mónica Gomes produzem imagens através do discurso dançado, sendo essas imagens de pensamento, dúvida, de posturas corporais, expressões gestuais e corporais:

Já trabalho assim desde 94 e porque é que eu comecei a trabalhar assim? Porque eu trabalhava na Gulbenkian ou por outra, na Companhia do Reportório e onde obviamente que não pedia a ninguém para improvisar. Fazia os meus movimentos e eles copiavam. Era um estilo mais mimético. Mas depois, ao mesmo tempo desde 88, eu comecei a fazer os meus solos, e pronto, quando eu comecei a fazer os meus solos, eu comecei a perceber que havia um método de improvisação do intérprete. Eu estando de fora para dentro, não é? Um método de improvisação que eu gostaria de conseguir passar porque é complicado, é muito difícil (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

A própria interpretação, na maioria dos casos, resulta de uma estratégia de improvisação (Entrevista a Mónica Gomes, 2017).

A improvisação irrompe enquanto possibilidade de pensamento. As acções são interrompidas pela reflexão e, de acordo com Pinto Coelho, toda a percepção já se constitui enquanto acção de pensar, no sentido em que o corpo está sempre a pensar e, por isso, a improvisação insurge-se como pensamento e resposta a uma forma de dança que leva a automatismos (Coelho, 2016). Destaca-nos

o bailarino André de Campos a respeito do método de improvisação na construção do espectáculo
Antes que matem os elefantes:

Há mais liberdade, há mais responsabilidade...Tudo aquilo que nós fazemos é mais pensado, tem mais carga, tem mais peso, e nós podemos também, ao fim ao cabo, fazer uma experimentação de tudo aquilo que não é interessante, tanto para nós como para a Olga, e filtrar...E ir filtrando, que é o momento em que conseguimos lá chegar (Entrevista a André de Campos, 2016).

A dança, bem como a coreografia, é aqui entendida enquanto pensamento, discurso e meio de investigação de si próprio, uma vez que, como destaca a coreógrafa Olga Roriz e a intérprete Margarida Camacho:

A improvisação é uma coisa que tu tens de saber ir buscar às tuas memórias, às tuas vivências...É uma coisa complicada, não é nada fácil, é complicado, exige imenso e é uma coisa “non-stop”. Por exemplo, se um bailarino trabalha com o método mimético, tu chegas aqui, podes dar o litro, estás aqui até às seis da tarde e suas, não é? E depois vais-te embora, vais para casa e não ficou nada. Se tu trabalhas o método de improvisação, o rasto vai até casa, vai até tu adormeceres, acordas a pensar naquilo...Não tem nada haver, é um outro envolvimento muito, muito, muito diferente... (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Eu acho que a dança é uma forma de meditação, uma forma de nos acalmar, nos mudar e também de pensar. De pensar o que é que nós próprios podemos fazer para ajudar as pessoas (...). Eu quero através da dança dizer «eu estou aqui e que sirva para mudar alguma coisa» (Entrevista a Margarida Camacho, 2016).

Este envolvimento diferente prende-se com a posicionalidade que emerge do movimento, ou seja, a qualidade de o intérprete se colocar dentro de qualquer processo (Coelho, 2016: 91) enquanto forma emancipatória e política de colocar o corpo em situação. A possibilidade de dançar-pensar traduz-se pela «improvisação» como método, ou seja, pelo modo como o corpo se relaciona com o espaço e com o tempo e o tipo de percepção e memória que desta relação advém ou que permite evocar (Coelho, 2016). O estúdio de ensaio assume-se enquanto «casa-espelho», “uma espécie de «máquina de reflexão», um laboratório de testar, ou de ensaiar potências” (Coelho, 2016: 105), tal como evidencia Roriz:

Eu preparava o cenário, antes de se preparar o cenário, juntávamo-nos e eu dizia-lhes qual era o ponto de partida daquela improvisação, daquela sessão. Às vezes era só uma palavra como condenação...Podia ser violência exterior, podia ser interajuda, podia ser outra coisa. Às vezes também lhes pedia a eles...Isso eu pedi. Pedi logo no princípio palavras-chaves sobre este tema, guardei-as e, de vez em quando, lançava para cada um deles palavras-chave (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Ainda, para o bailarino Francisco Rolo, a ideia da mobilização grupal ou da formação da *communitas* (Turner, 1974) surge associada a uma estratégia que permite potenciar a «casa-espelho» como prática de produzir encontros e relações que opera enquanto máquina de pensar (Coelho, 2016):

E depois há outra coisa, que eu também acho muito importante e que acho que a improvisação permite muito, é a questão do grupo...A improvisação fez-nos unir bastante enquanto grupo, enquanto sete pessoas juntas num espaço, e depois também o facto de haverem...Ou seja, são sete pessoas que estão a improvisar, são sete pessoas que estão constantemente a pôr ideias para o espaço, não é? (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

Neste sentido, a improvisação é uma linguagem que permite ao intérprete alcançar uma zona liminar (Turner, 1974). O acto de improvisar é tido em conta como um território de passagem (Van Genneep, 1978) entre o processo de improvisação e a obra final, uma vez que a improvisação se transforma na própria obra. O intérprete encontra-se, assim, numa situação de liminaridade e é esta característica liminar o que acentua o lugar da improvisação como espaço de resistência cultural, social e política (Turner, 1974). Destaca-nos Mónica Gomes a propósito do processo de improvisação no espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo*:

O que há de íntimo no espectáculo é precisamente aquilo que é improvisado, o que acontece entre aquilo que é proposto e a acção que se concretiza. Ou seja, em última instância, aquilo que faz com que nos relacionemos de uma forma mais íntima com o personagem ou com um espectáculo é precisamente as zonas de fronteira, ou antes, o trabalho criativo do intérprete é a alma da criação e esse é um trabalho que é improvisado, não tem como ser de outra forma e, mesmo depois de fixada a improvisação, há sempre um espaço fronteiro, daí que em teatro todos os dias sejam diferentes, caso contrário seríamos autómatos (Entrevista a Mónica Gomes, 2017).

Evidencia-se uma compreensão das dimensões políticas possibilitadas pela improvisação, destacando-se as posturas dos intérpretes/encenadora/coreógrafa nos processos de composição em tempo real:

A improvisação foi uma forma de fugir à estrutura porque quando começámos não sabíamos onde é que íamos dar e também não importava muito se o resultado ia servir estruturalmente para integrar o espectáculo ou não. Estávamos à procura de outra coisa, (...) de uma forma de tornar a história nossa, fazê-la passar de forma mais íntima pelos nossos sentidos e emoções (Entrevista a Mónica Gomes, 2017).

Estabelece-se, neste sentido, uma relação entre improvisação e posicionamento político do sujeito, uma vez que a própria forma de lidar com as questões sócio-político-culturais são inerentes ao sujeito dançante, tal como nos destaca o bailarino André de Campos a respeito do seu processo de trabalho em *Antes que matem os elefantes*:

Em termos de improvisação, dá-nos uma liberdade total. De repente, ali nós podemos fazer tudo aquilo o que «quisermos» (...). Nós tivemos muita liberdade, como sempre, e eu acho que a Olga confia muito em nós em relação a esse aspecto, nós conseguimos agarrar na nossa interpretação, não enquanto bailarinos, mas enquanto pessoas, e na nossa opinião pessoal e na nossa pesquisa pessoal levá-la para estúdio (Entrevista a André de Campos, 2016).

Trata-se aqui de um entendimento específico da improvisação enquanto formato de «discurso oculto» tornado público (Scott, 2000), servindo de método à descentralização do poder na dança, sendo que o poder simbólico relaciona-se com a improvisação enquanto lugar de problematização das estruturas sociais impostas pelo poder disciplinar, referindo-se neste caso a um «fazer-dizer oculto» (Setenta, 2008; Scott, 2000) que visa propor soluções e derrubar estruturas, assumindo a improvisação como um acto de resistência. Destacam-nos as bailarinas/intérpretes Beatriz Dias e Margarida Camacho:

Há coisas que são muito genuínas no processo de improvisação e provavelmente nós não sentiríamos vontade ou não aconteceriam se fosse uma coisa que a Olga pedisse coreograficamente ou se nos impusesse isso. Eu acho que uma das coisas boas da improvisação é (...) surgirem coisas do nada (...) e criar este tipo de relações (...) comigo própria. Eventualmente não suscitaria tanta emoção e essa espontaneidade se fosse por

outro método porque haveria uma regra, haveria um plano para aquilo acontecer e iria ser difícil ir a esses sítios (Entrevista a Beatriz Dias, 2016).

Algumas partes da improvisação é também a minha forma de me revoltar contra as regras. Eu acho que nós somos sempre revoltados e cada vez que eu vou sabendo mais sobre este tipo de assunto que estamos a tratar, cada vez mais eu quero transmitir aquilo que me revolta (Entrevista a Margarida Camacho, 2016).

Os testemunhos acima permitem-nos entender a improvisação enquanto espaço de tomada de posição política através da descentralização do poder na dança permitido por discurso corporal não dominante - «o fazer-dizer oculto» -, que assume uma forma compartilhada de decisão e organização da criatividade. A este respeito acrescentam-nos também a coreógrafa Olga Roriz e a encenadora Mónica Gomes que

A primeira coisa que acontece é que o espectáculo é muito mais do intérprete do que se injectado nos corpos, não é? Não quer dizer que seja sempre. Por exemplo, a parte da... Como eu estava a dizer, aquelas duas partes do uníssono vieram de fora. Portanto, foram construídas a partir de mim, a partir de alguns momentos que eles estavam a tentar fazer. Pronto, mas já é uma coisa de fora para dentro. Agora depois a construção muito mais coreográfica ou teatral, digamos, é uma coisa que tem de partir deles (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

A dada altura houve qualquer coisa que se esgotou e, nesse sentido, fui à procura de instrumentos que me permitissem criar uma narrativa comum. A improvisação surgiu neste sentido, como uma forma de nos relacionarmos enquanto equipa com as temáticas que estávamos a abordar de uma forma mais íntima, mais pessoal, que fosse para além da narrativa exterior mais estruturada que até então servia como fio-de-prumo da encenação. Começámos a experimentar coisas sem ter definido à partida para onde é que íamos, foi uma questão depois de reflectir sobre e de eu fazer a selecção (Entrevista a Mónica Gomes, 2017).

Compreende-se aqui o «fazer-dizer» da improvisação como um método que permite escapar à “tirania do conceito de sujeito isolado e essencializado, pois entende que o sujeito é feito, constituído de outros sujeitos” (Setenta, 2008: 90). A própria noção de sujeito performativo é entendida enquanto um sujeito partilhado, reivindicando uma escolha política que defende uma forma diferente de organização do «fazer-dizer» na dança-teatro contemporânea (Setenta, 2008), particularmente demarcada no testemunho de Olga Roriz:

[Improvisar] é complicado e realmente leva tempo e nas companhias de reportório como é Companhia Nacional, não têm tempo para parar durante três meses para eu agora fazer um espectáculo assim e, por isso, é que eu tenho a minha companhia para fazer aquilo que eu quero e bem me apetece, e os bailarinos agradecem obviamente (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

A improvisação irrompe, deste modo, como um método de trabalho e formação do intérprete a partir do qual a coreógrafa se procura distanciar das técnicas clássicas e modernas mobilizadas no seu trabalho com a Companhia Nacional de Bailado enquanto estrutura de poder dominante. O «fazer-dizer oculto» na improvisação trata-se, assim, de uma alternativa discursiva que a coreógrafa empreendeu face a um «discurso público» veiculado pela Companhia Nacional de Bailado (Scott, 2000). O «fazer-dizer oculto» enquanto estratégia de descentralização do poder na dança permite, assim, sustentar micro-poderes e a autonomia do intérprete/coreógrafo. Ao assumir uma posição, o intérprete estabelece uma relação de poder no acto da improvisação, sendo que, como argumenta

Chavarelli, falar de poder nos processos de criação é remeter para duas perspectivas diferentes: o poder disciplinar e o poder simbólico (Chavarelli, 2015). Contudo, durante os processos criativos, as relações de poder estabelecidas no acto de improvisar associam-se mais a uma ideia de poder simbólico, tal com apontado por Bourdieu, do que a processos de poder disciplinar, ou por outras palavras, estas visam muitas vezes esvaziar ou resistir ao poder disciplinar (Foucault, 1987):

“O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem (...). O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, «uma concepção homogénea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências». (...) As diferentes classes e fracções de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais. Elas podem conduzir esta luta quer directamente, nos conflitos simbólicos da vida quotidiana, quer por procuração, por meio da luta travada pelos especialistas da produção simbólica” (Bourdieu, 1989: 7-11).

Este tipo de poder foi caracterizado por John Thompson como o poder cultural ou simbólico, ou seja, um poder que “nasce na actividade de produção, transmissão e recepção do significado das formas simbólicas” (Thompson, 1998: 24), uma vez que “os indivíduos se ocupam constantemente com as actividades de expressão de si mesmos em formas simbólicas ou de interpretação das expressões usadas pelos outros” (Ibidem). O poder simbólico, enquanto manifestação dos sistemas simbólicos (religião, arte, etc.) e característica das actividades culturais, associa-se, deste modo, à relação que o intérprete e criador estabelecem com a improvisação enquanto espaço e meio de produção simbólica que permite lutar por uma hegemonia de classe e ideológica (Bourdieu, 1989):

Há individualidade. A importância dada à estrutura é porque o próprio poder tem uma estrutura, há qualquer coisa que é improvisada que tem a ver com o caos e com o acaso quando a Margarida faz o solo dela, mas o poder tem uma estrutura efectivamente. Portanto, é a representação da estrutura da autoridade, do poder. Enquanto ela representa o acaso, que é algo imprevisível e por isso improvisado (Entrevista a Mónica Gomes, 2016).

Ela deu uma entrevista há pouco tempo em que dava o exemplo do Bruno Alves a atirar as pedras para cima dele. Isso foi uma decisão dele, não dela. Agora aquilo que ela fez foi: «Agora tens de fazer isso várias vezes.». Para vocês verem também que nós temos essa capacidade, esse poder, mas ela depois tem um poder por detrás da coisa bem mais pesado, não é? A Olga diz: «Achei interessante, agora faz isto desta maneira e esta quantidade de vezes» e nós temos de engolir (Entrevista a André de Campos, 2016).

O testemunho da encenadora e do bailarino trazem ainda uma outra questão no âmbito das considerações expostas relativamente ao método de improviso, pois, ainda que a improvisação se manifeste enquanto estratégia de resistência e descentralização de poderes na dança-teatro, esta parece em simultâneo funcionar como mecanismo de controlo social por parte dos coreógrafos/encenadores, uma vez que se apresenta como uma espécie de desordem dentro das regras (Scott, 2000). Mas embora esta questão não deva ser ignorada, ela faz parte de um espaço liminar onde é possível a coexistência de diferentes formas de poder, pois a improvisação não surge apenas enquanto uma válvula de escape que serve de mediação a possíveis situações de conflito, mas também se apresenta como um momento de anti-estrutura e resistência político-cultural.

Em suma, o «discurso oculto» do corpo (Setenda, 2007), ainda que organizado institucionalmente, possibilita o exercício da agência e resistência face à estrutura de dominação veiculadas através da improvisação, uma vez que ambas as estruturas artísticas manifestam a sua própria resistência face a uma estrutura de dominação superior e, neste sentido, procuram romper com a linguagem estabelecida e com as convenções da sua área: os encenadores/coreógrafos procuram novas linguagens no campo artístico que possam romper com as linguagens formalmente instituídas, ou seja, as premissas reconhecidas publicamente como orientadoras na dança/interpretação, procuram por modos de agir contra-hegemónicos, renegam a tirania da autoria individual, procurando por um modo de criação colectivo que resulta de acções compartilhadas entre intérpretes e produção/direcção/encenação. Neste sentido, as próprias estruturas artísticas emergem como movimentos de resistência, criando novos colectivos que reivindicam proposições políticas.

4.2. A resistência político-cultural em *Antes que Matem os Elefantes*

As relações de poder embasam a construção da sociedade porque o poder dominante forma as instituições de acordo com os seus valores e interesses. O poder é, então, exercido por meio da coerção ou através de mecanismos de manipulação simbólica. Contudo, como demonstra Castells, onde há poder há também contrapoder (Castells, 2013). A resistência é aqui assumida como a capacidade dos agentes sociais desafiarem o poder instituído ou dominante com o objectivo de reivindicarem a representação dos seus interesses e valores (Castells, 2013). Mas, se o poder se exerce programando e alternando redes, o contrapoder, enquanto tentativa de alterar as relações de poder, reprograma as redes em torno de outros interesses, rompendo com o dominante. É neste sentido que as performances se insurgem enquanto práticas de resistência, sendo que as resistências “con independencia de su forma, indican lugares de lucha” (Abu-Lughod, 2011 [1990]: 194).

A ideia do fazer artístico enquanto lugar de luta adquire maior relevância por volta de 1990, quando se dá um recrudescimento da reflexão em torno da criação estética enquanto eixo central de uma acção directa criativa, precisamente, com os legados das vanguardas dadaísta e surrealista do início do século. Desde aí que o Happening, a performance e novas práticas como o ativismo são cada vez mais utilizados como “formas de fazer política” (Giovanni, 2015: 17). Trata-se de um entendimento dos artistas enquanto agentes sociais que influenciam, modificam e experimentam a realidade social (Correal, 2006).

Contudo, é necessário compreender que a agência “não é simplesmente um sinónimo de resistência a relações de dominação, mas também uma capacidade para a acção facultada por relações de subordinação específicas” (Mahmood, 2005). Isto significa que, apesar da capacidade dos grupos subalternos controlarem e reprimirem emoções face à acção do poder dominante, estes criam uma necessidade de reagir e de restabelecer a sua dignidade através daquilo a que James Scott designou por “as armas dos fracos” (Scott, 2000), sendo que uma das armas dos fracos

levantada por Scott é o “registo oculto” definido por palavras, gestos e acções subversivas levadas a cabo pelos subalternos contra o poder dominante sem que este os possa coagir. O «registo oculto» pode, então, ser encontrado na performance, traduzido em negações ou inversões da ordem social vigente (Scott, 2000), sendo que no caso da performance o discurso oculto é sempre disfarçado pela fantasia.

Neste sentido, uma das formas de resistir à dominação e alterar a visibilidade de certos fenómenos passa por entrar na esfera artística, uma vez que a arte, por objectificar identidades, poderes e mundividências, “assume um papel determinante na medida em que os artistas reificam ou criam significados através das suas práticas e objectos” (Almeida, 2012). Neste sentido, a performance permite aos sujeitos transformarem-se em sujeitos narradores da sua própria história através de um «discurso oculto» enquanto forma de subversão da ordem:

“O resultado da performance que a sociedade faz sobre si mesma, e o resultado dessa ação performativa é basicamente a luta sobre o controlo da historicidade – i.e., o conjunto de modelos culturais que governam as práticas sociais e estão incorporadas em modelos de conhecimento, económicos e éticos” (Raposo, 2014: 93).

A performance política é, neste sentido, sempre marginal, dado que possui uma base anárquica (Goldberg, 2007) e irrompe aliada a uma capacidade das margens produzirem a sua própria história (Raposo, 2014). Tal como destaca Cláudia Madeira a performance social (ou política) surge como uma estratégia para produzir a diferença numa conjuntura onde a participação cívica extravasou o campo da política, evidenciando-se no discurso e na prática artística:

“Neste sentido, remetem para uma postura de intervenção cívica, mas também artística, que se operacionaliza como um poder alternativo à política, ou seja, como a «vontade» de se «poder agir de outro modo»” (Madeira, 2011: 39).

Neste panorama, torna-se relevante destacar o conceito de «Artivismo», no sentido em que se reporta à arte enquanto acto de resistência e subversão (Raposo, 2015). Trata-se de um meio de insurgência que apela ao direito de emancipar discursos contra-hegemónicos (Raposo, 2015), contrariando uma ideia que supõe que os artistas:

“Operem críticas construtivas do sistema mas não ameacem as instituições públicas, as classes hierárquicas e outros legados do liberalismo burguês; que intervenham na cultura mas não pareçam agressivos ou seriamente preparados para lutar pela igualdade política” (Mourão, 2015: 58).

Mourão destaca-nos que o discurso do sistema das artes visuais, e acrescento eu também o das artes performativas, defende que a arte, embora intrinsecamente política, não deverá afirmar um posicionamento demasiado declarado ou transformar-se-á numa mera instrumentalização ideológica (Mourão, 2015). E qual é o perigo de que assim o seja? De acordo com Mourão, o desconforto do sistema em relação a um engajamento artístico prende-se com o receio de se cair num acto de propaganda, conotada com os regimes totalitários. Contudo, torna-se impossível não instrumentalizar a arte, no sentido em que esta é precisamente um instrumento (Mourão, 2015). Deste modo, o artivismo implica que os estímulos sensitivos, emocionais e ideológicos mobilizados nos actos artísticos sejam desencadeantes da agência social, o que evidencia o seu papel na consciencialização, mas também na mobilização de corpos de acção política (Delgado, 2013). De

acordo com Paulo Raposo o ativismo é um conceito que

"Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão" (Raposo, 2015: 5).

Trata-se, deste modo, de analisar o espectáculo *Antes que matem os elefantes* enquanto estratégia poética e performativa que procura por uma intervenção político-social e demonstrar de que modo os bailarinos e a coreógrafa Olga Roriz propõem, através de uma dimensão estética e simbólica, reflectir, sensibilizar e interrogar o conflito sírio, exigindo um posicionamento político no mundo e tendo em vista a resistência e agência social.

Associada a um crescente interesse da arte contemporânea pelo político (Mourão, 2015), uma análise da performance ativista em *Antes que matem os elefantes* aproxima-se mais da dimensão quotidiana dos modos de vida e «contraculturas» do que de estruturas ideológicas atribuídas aos movimentos sociais (Giovanni, 2015), pois tratam-se das potencialidades do corpo enquanto espaço político e artístico, considerando o poder transformativo do drama estético, no sentido em que este propicia uma experiência reflexiva (Turner, 1986c). O drama de palco é aqui compreendido enquanto Ativismo no sentido em que partilha com este a dimensão activista, uma vez existe uma estreita relação entre fazer dança-teatro e participação política (Correal, 2006) por esta permitir posições e leituras dos grupos subordinados sobre a realidade social que são colocadas na arena pública, sob disfarce, através de um «fazer-dizer oculto» (Scott, 2000). A dança-teatro em Olga Roriz permite disfarçar a resistência ideológica, no sentido em que a estrutura, por ser artística, é tolerada pelas autoridades e instâncias do poder e, deste modo, se a dança-teatro, pela abstracção que caracteriza a própria dança, disfarça o carácter imediato da mensagem, a estrutura artística, enquanto entidade de poder publicamente reconhecida, disfarça e protege o mensageiro (intérprete/criador) (Scott, 2000).

Assim sendo, o espectáculo *Antes que matem os elefantes* surge enquanto estética de resistência face à conjuntura político-humanitária do Médio Oriente, bem como europeia, com a proliferação de embarcações que atravessam o mar mediterrâneo para se refugiarem do conflito. Esta posicionalidade é bastante demarcada no discurso da coreógrafa que assume a temática do conflito de forma aberta:

Obviamente que a minha escolha é que é o importante para fazer este espectáculo e é uma escolha, imaginemos, de oitenta para dez (...) e essas cenas misturadas é que vão dar um discurso. (...) E aí não me impede de ser directa, violenta no sentido de directo, de agressivo. Agora o meu trabalho durante a minha vida inteira nos meus vinte e quatro anos, que foi quando eu comecei, não é ambíguo. Quer dizer, é ambíguo porque a dança é ambígua, mas sempre foi um bocado directo. Se eu quero falar sobre paixão, falo sobre paixão. (...) Se é sobre a morte, é sobre a morte. Porque trabalho muito sobre a vida e sobre as pessoas, e sobre os sentimentos, as emoções, os conflitos, as relações entre as pessoas... (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

É possível desde já compreender que Olga Roriz entende a dança, ou a política da dança, como uma forma de questionamento contínuo das formas sociais, associando-se desde o início da sua carreira ao protesto, à denúncia e à reivindicação de direitos, ainda que autonomamente no que concerne a estruturas políticas organizadas (partidos, sindicatos, etc.). Nesta linha de actuação e,

perante uma conjuntura político-social, mas também cultural, irrompe o espectáculo *Antes que matem os elefantes*, que procura lutar pelo “controlo da historicidade” (Raposo, 2014: 93), assumindo-se enquanto micro-resistência. Neste sentido, quando no título se refere aos elefantes, procura remeter:

“Para mamíferos extremamente empáticos, conhecidos por protegerem a sua manada e sofrerem, entre outras coisas, com a morte dos seus companheiros. Assim se pretende aludir à extinção iminente (de vidas humanas de uma cidade, de um país, de um modo de vida) e convidar à ação e à preservação da memória” (03 de Abril 2017 em Facebook Oficial da Companhia Olga Roriz).

Trata-se aqui de um apelo à acção numa estratégia de resistência artística que é assumida pelos criadores e intérpretes recorrendo ao poder simbólico da sua forma de expressão que evidencia o modo como o campo da performance contribui para veicular representações de contrapoder que se traduzem, neste caso, na conversão da encenação do conflito sírio num instrumento político, no qual o corpo se apresenta enquanto eixo central de acção (Mourão, 2013). A dança-teatro de Olga Roriz surge então com o objectivo de propor situações de estranhamento e possibilidades de acção, assumindo-se como resistência:

Há sempre [resistência]. Pois tem que haver, não é? Quer dizer, não impede um dos miúdos de falar lá, não é? Portanto, é contra ele. Agora o meu ponto de vista, sempre em qualquer espectáculo que eu faço, e não é o primeiro que tem pontos de vista políticos nem...E eu já fiz um que a nível de texto era muito forte e os bailarinos tinham mesmo textos fortes e directos sobre o holocausto e etc., e este nem sequer há palavras sem ser aquelas primeiras das crianças. E o que eu acho importante para mim foi este ser um bocadinho um porta-voz de muitos pensamentos que nós temos, não é? E de eu ter o privilégio de poder criar sobre isto (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

A coreógrafa apresenta-nos a criação enquanto um exercício fundamentalmente político, que se reafirma enquanto resistência artística, no sentido em que pressupõe uma disposição para o dissenso, possibilitando a criação de novas linhas de fuga, desvios, desterritorialização que permitem romper e descaracterizar as geografias mapeadas pela normatividade no que diz respeito ao discurso dominante em torno do drama social da Síria (Rosa, 2010). Evidencia-se, desde modo, uma crítica ao conflito sírio enquanto «drama social» representativo de uma categoria mais alargada (Turner, 1974): a guerra.

Tem uma ligação a uma questão política. (...) Numa situação de conflito, consegue tocar nos pontos que são (...) transversais a qualquer guerra. Analisamos a guerra da Síria e analisamos as guerras que estão para trás e as guerras que virão para a frente. E eu acho que esse é o principal foco e é isso que nós queremos, de certa forma, realçar e mostrar a nossa resistência nesse aspecto (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

Ao mesmo tempo que existe uma intenção de resistência a uma situação político-social concreta, o espectáculo em si e os seus signos caracterizam-se por uma permeabilidade contextual. Aqui a linguagem da dança, cuja opção da encenação não contempla a palavra, transporta-nos para um campo espaço-temporal abstrato, pois as acções, tanto representam a guerra civil síria, como as possibilidades de interpretação da cena se estendem a qualquer outra guerra ou situação de conflito nas quais vários indivíduos se vejam restringidos num espaço e um contexto históricos tendo em vista a sobrevivência:

E o facto de ser essa actualidade faz com que esta peça não morra, não é? E isso é muito

importante...Isso, em termos performativos, é uma coisa inédita, não é? Porque é fácil trabalhar sobre temas que já aconteceram, sobre temas apagados, sobre o passado, sobre o futuro que não se sabe se é, mas agora sobre uma coisa actual que é um grande tabu, que tem tantas frentes...Lá está, tem tantas frentes políticas, tem tantas frentes económicas, tem tantas agendas... (Entrevista a André de Campos, 2016).

Quando André de Campos se refere à actualidade do espectáculo reporta-se ao facto de que, como o que é representado é uma situação de violência vivida em grupo, isso faz com que o espectáculo seja transversal ao tempo, porque à excepção dos testemunhos iniciais das crianças que contextualizam o espectáculo no momento histórico do conflito sírio, não existem mais marcadores espaço-temporais que nos transportem para lá. Esse transporte acontece derivado à conjuntura histórica em que se encontra o próprio espectador, uma vez que este “compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente” (Rancière, 2008: 22), mas também assiste à performance “as a member of an already constituted interpretative community and also brings a horizon of expectations shaped by the pre-performance elements” (Bennet, 1997: 139), sendo que estes elementos de pré-performance podem ser internos, por exemplo, o programa do espectáculo, mas também externos, dado que a interpretação do espectáculo depende do reconhecimento dos códigos e princípios do espectador, tal como da sua experiência, na qual se incluem as representações e impressões que este retira do contexto sócio-histórico em que vive (Bennett, 1997).

Se o publico quer ler isto como um ponto de vista muito, muito político, ótimo. Não sou nada contra isso. Agora não acho que deva ser eu...Quer dizer, o meu trabalho é de fazer este trabalho necessariamente claro, portanto não estamos aqui com receios, com medos. Ele é claro, é sobre o que é, não há dúvidas e o que eu quero é que as pessoas continuem a pensar nisto, continuem a perceber que isto não pode continuar, seja na Síria, seja noutro sítio qualquer (...). Isso eu não consigo fugir nem quero fugir. Que tem uma dose de uma posição política, pois com certeza que tem devido ao tema que estamos a falar. Agora eu espero que ele seja mais, que ele chegue a mais ideias do que só essas, não é? (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

Assim sendo, o que faz do espectáculo político não é o espectáculo em si, mas sim o seu contexto histórico-social, ou seja, o «aqui e agora», o “quando, onde e como [ele é representado] ” (Paranhos, 2012: 32), sendo que este é representado no ocidente num contexto de conflito armado a decorrer nos Estados orientais, no quais os países ocidentais se veem envolvidos.

Se eu pensei que eles eram sírios? E não pensei, pronto. Houve um momento na minha cabeça...É que eles não são sírios, estás a perceber? Não são porque senão aquelas mulheres não seriam assim (...). Mas se aquilo são homens e mulheres, não interessa muito de que nacionalidade é que são. Quer dizer, eu posicionei aquele apartamento naquele sítio para que todos soubéssemos que era sobre aquilo, mas depois não me preocupei se aqueles homens e aquelas mulheres eram daquele sítio (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

A contextualização histórica surge enquanto dispositivo político, cujo objectivo passa pela opção da coreógrafa se posicionar frente ao conflito e, neste sentido, apesar de se procurar pela irrupção de uma determinada “forma do real” em cena (Fradique, 2016: 2), este real situa-se no limiar da ficção, irrompendo também enquanto formato de «discurso oculto» (Scott, 2000), no sentido em que se encontra velado por uma fantasia/ficção. Posto isto, ao mesmo tempo que a encenação partilha um fascínio com o autêntico e com o real (Fradique, 2016), produz um resultado cénico que,

ao se afastar do real, aproxima-se a este enquanto narrativa de um conflito mais globalizado, ou seja, de um real totalizante e transversal ao tempo.

Todos somos de alguma maneira testemunhas, algo mais do que espectadores. Há aqui uma postura reivindicativa, de ação social e política, relativamente àquilo que se está a passar (Olga Roriz apud Guardão, 2016).

A encenadora refere-se aqui à performance enquanto lugar de reflexão e de memórias partilhadas, um espaço de observação e contestação da realidade envolvente. A dança-teatro apresenta-se, assim, enquanto repositório de intencionalidades políticas distintas que se vão reproduzindo e alterando consoante o período histórico e que procura propor uma forma diferente de olhar e intervir na realidade social. A esta necessidade dos sujeitos agirem sobre a realidade social irrompe, no espectáculo, uma sensação de nostalgia em confronto com uma ideia de inacção:

Aquilo que eu depois tentava mostrar com o corpo era uma vontade grande e uma incapacidade ainda maior, ou seja, esta coisa de depararmo-nos com um cenário difícil, adverso, que contraria um bocadinho o bem-estar e o conforto, e perante esse cenário ter uma vontade muito grande de o mudar, de o melhorar, de o pôr como era antes (...). Pronto e no corpo eu tentei passar essa mensagem de ter uma vontade muito grande de pôr as coisas bem, pôr as coisas certas e, ao mesmo tempo, mostrar a incapacidade que existe de uma pessoa só, ou mesmo sete, ou mesmo mil, ou mesmo milhões... Ou seja, não é impossível, mas é muito difícil de mudar aquela realidade (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

Ainda que assuma um posicionamento político traduzido numa atitude de resistência, o discurso do bailarino evidencia que este não se consegue desprender da estrutura de poder e da sua narrativa dominante, uma vez que, paradoxalmente, na sua interpretação, ao usar o corpo para estabelecer modelos de interacção que visam a resistência, acaba por dar visibilidade a uma ideia de conformismo e incapacidade para a agência. Isto evidencia que a experiência que

“As pessoas têm quando dançam e os discursos que elaboram sobre ela estão intimamente ligados às formas como elas entendem as suas vidas, como elas se relacionam com o mundo e como criam fragmentos desse mundo” (Fazenda, 1996: 152).

Ainda, esta relação que os intérpretes e a coreógrafa estabelecem com o mundo pode ser lida através da linguagem da dança, do seu «fazer-dizer», mas também através do discurso dos intérpretes e da coreógrafa que, tal como evidenciarei abaixo, se procura posicionar dentro de um debate público em torno da intervenção internacional no conflito sírio:

O espectáculo fala sobre esse conflito que está a acontecer neste momento e que nós estamos a ser espectadores principais por todo o mundo, principalmente o Ocidente. Isto pode parecer estúpido, mas é um bocado quase como quando foi da segunda guerra. Nós, enquanto europeus, estamos a ter uma perspectiva dos americanos na segunda guerra. Não está a acontecer connosco, mas nós somos responsáveis (Entrevista a André de Campos, 2016).

O bailarino evidencia aqui uma crítica à enorme intervenção por parte do Ocidente nos países orientais em nome de uma universalização dos direitos humanos (Dembour, 2006), destacando o tal choque civilizacional e a dicotomia entre o Ocidente e o Oriente, evidenciados por Huntington e Said, respectivamente (Huntington, 1993; Said, 1978). A posição da estrutura artística manifesta-se também neste mesmo sentido:

E chegou o dia do Ensaio Geral <<Talvez o espectador, por enquanto no conforto de uma Europa que ameaça desagregar-se, sinta a responsabilidade social e política. Talvez a Olga queira simplesmente mostrar-nos que a guerra faz parte da condição humana. Seja como for, o que fica é um murro nas consciências. Ou ainda uma metáfora da guerra e da resistência, uma pedrada no charco da neutralidade ocidental. E, sempre, a força de Olga.>> (14 de Julho 2016 em Facebook oficial da Companhia Olga Roriz).

A companhia, tanto no discurso oficial da entidade artística, como no discurso dos intérpretes, apresenta aqui um argumento «anti-imperialista», baseando-se numa crítica à hipocrisia ocidental perante um fenómeno de violência que exige intervenção. A perspectiva tem inerente uma crítica à interferência de potências ocidentais no conflito sírio enquanto estratégia geopolítica de moldar as realidades locais aos seus interesses, remetendo para a ideia de que é a organização da economia e política mundiais a principal cauda do conflito sírio (Santos, 2014). A par do argumento «anti-imperialista», evidencia-se também um forte «argumento humanitário»:

Há uma resistência humana sim, há ali uma grande tentativa de elevação da parte humanitária do ser humano, da parte mais fraternal, mais emocional, mais amorosa... (Entrevista a André de Campos, 2016).

É óbvio que sabemos e temos consciência de que está associado a uma questão política e até económica, não é? Vários pontos de vista e vários meios...Sabemos que a peça se põe nesse sítio, mas há esta intenção muito forte de realçar essa questão humanitária, ou seja, é quase como se partíssemos de uma coisa específica para dar exemplo de uma coisa maior (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

Este «argumento humanitário» manifesta-se através dos testemunhos dos bailarinos André de Campos e Francisco Rolo que remetem precisamente para uma exaltação do sofrimento humano enquanto estratégia de exigência de uma acção internacional que lhe ponha fim, procurando evidenciar o valor da vida humana e o sofrimento humano em detrimento da soberania e dos interesses financeiros e políticos internacionais (Santos, 2014). O argumento em torno da intervenção e da responsabilização ocidental dialoga ainda com o argumento do «realismo político»:

É importante também ver os dois lados...O lado bom, o lado mau, o lado falso, o lado verdadeiro (...). Não, é um relato, é um facto. A peça é um facto. Portanto, tem uma parte, como tem outra, como tem várias (Entrevista a André de Campos, 2016).

O argumento apresentado procura fugir à rigidez ideológica das duas primeiras argumentações, optando por evidenciar as várias opções de modo a que o público se posicione de acordo com o argumento que melhor se adapte ao seu contexto e ideologia. Trata-se, portanto, de um argumento que pressupõe a defesa de uma emancipação do espectador (Rancière, 2008):

E nós acho que lutámos um bocadinho contra isso ao fazer esta peça e por estarmos a fazer esta peça paralelamente ao acontecimento porque as pessoas depois...Não sei, nunca me pus no lugar do espectador nem nunca me vou conseguir pôr, mas não sei qual é a sensação de estar a ser adormecido, ou seja, estar presente nesta realidade, estar a ser bombardeado com ela se depois vê-la desta forma, de uma forma artística e que vai ao tema de uma maneira quase tão real como nas notícias. E acho que esta peça acaba por ser um bocadinho especial nesse sentido (...). Acaba por ser um pouco documental, (...) e pode, de certa forma, voltar a acordar as pessoas que se calhar estão adormecidas por causa da forma como as coisas hoje em dia são representadas e neste tempo em específico (Entrevista a Francisco Rolo, 2016).

O bailarino Francisco Rolo refere-se ao espectáculo enquanto proposta de «emancipação do espectador» como forma de combate ao «niilismo da transparência» (Baudrillard, 1991) associado a uma «banalização do mal» (Arendt, 2000: 172) em torno do conflito sírio. Trata-se aqui de uma suposição de que aquilo que é interpretado pressupõe uma homogeneidade entre causa e efeito, reportando-se a uma «igualdade de inteligências» enquanto poder comum do espectador, no sentido em que este é actor da sua própria história e que cada actor é espectador do mesmo tipo de história (Rancière, 2008). Depreende-se, deste modo, que os espectadores são «interpretadores activos», que se apropriam da história para si mesmos construindo a sua própria história a partir daquela que absorvem (Rancière, 2008).

É mediante esta ideia de emancipação do espectador no sentido em que a performance não deveria ter espectadores meramente seduzidos por imagens ou subtraídos à única função de observadores, mas em que quem assiste aprenda, transformando-se num participante activo (Rancière, 2008), que Olga Roriz procurou também uma articulação entre a criação artística e teatral e a educação. Neste sentido, a coreógrafa criou uma plataforma de encontro, reflexão e mobilização para a acção política de grupos formados por jovens espectadores através do processo criativo:

Em Famalicão [veio] uma escola... Vieram para aí cinquenta crianças, mais ou menos adolescentes, e (...) depois o outro período todo a seguir, estiveram a falar sobre o espectáculo e sobre também obviamente a guerra na Síria, eventualmente sobre os refugiados... Portanto, dar pela via artística, poética, romanceada se quiseres... Fazer reflexões tão importantes sem ser uma coisa injectada, percebes? E só por isso já valeu a pena fazer o espectáculo e eu acho que isso aconteceu, inclusive mais vezes (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

A mobilização de grupos de jovens e crianças para assistirem ao espectáculo aparece associada a uma descorporização das relações fixas palco-plateia, uma vez que, no final do espectáculo, a coreógrafa fomentou a discussão com o público juvenil em torno da temática dos refugiados e da guerra na Síria. Evidencia-se, neste sentido, o carácter social e mobilizador da performance (Bezelga, 2015).

A performance surge aqui enquanto instrumento de mobilização social que permite, através da sua dimensão educacional, a construção do conhecimento e o *empowerment* dos indivíduos, grupo e comunidades. A iniciativa surge num panorama artístico no qual cada vez mais as práticas teatrais vão fugindo do espaço escolar, abrindo lugar ao desenvolvimento da performance com fins educacionais (Bezelga, 2015). Trata-se, portanto, de um entendimento da construção do conhecimento enquanto desafio contemporâneo ao exercício da cidadania (Bezelga, 2015). Este exercício da cidadania para Olga Roriz surge associado a uma reivindicação da criança enquanto agente político:

A Olga no início do espectáculo tem precisamente um discurso de várias crianças a falarem, crianças e não só, e nesses vídeos as crianças parecem tão adultas, tão adultas na forma como veem a situação, aquilo que estão a viver, a emoção, a tristeza e tudo aquilo que está à volta daquela situação (...). Quer dizer, acaba por ser também uma destruição não só... É social, mas ali a zona das crianças parece que se mata logo uma faixa etária, não é? Acaba-se um bocado com o ser humano (Entrevista a Beatriz Dias, 2016).

A criança não é aqui entendida meramente como vítima, incapaz e dependente, mas sim enquanto futuro da humanidade, enquanto agente com direito à liberdade de opinião (Oliveira, 2015)³⁷:

Porque estas coisas também são feitas nos detalhes, não é? E depois quando foi dos documentários, ele [o co-dramaturgo] achou que eu também devia tirar o miúdo que fala do Bashar e eu: «Mas porquê? Então mas qual é o problema? O quê? Tu és a favor do Bashar? Eu não sou, portanto para mim tanto me faz. Não é tanto me faz, acho muito bem, sobretudo uma criança a dizer que se o vir, vai bater.»...Coitadinha, tão querida...Bater. A pior coisa que podem fazer a uma criança é bater, então ele vai bater (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

A criança surge no discurso da Companhia Olga Roriz enquanto actor social que possui agência e, neste sentido, com direito à voz, cuja expressão máxima são as vozes das crianças que expressam a sua opinião política no início do espectáculo, sublinhando essa visão da criança enquanto sujeito social que participa na transformação da sociedade (Oliveira, 2015). Ainda, o testemunho acima evidencia também o modo como determinadas relações de poder que se inscrevem dentro das próprias estruturas artísticas atuam e procuram fazer valer o seu poder através da restrição, tal como acentua a coreógrafa no testemunho abaixo:

Eu, por exemplo, tive o Paulo Reis, que é a pessoa que trabalhou a dramaturgia comigo, que ficou muito preocupado no momento em que soube que eu ia abrir a minha opção ao público e dizer que isto era na Síria. «Ah mas Olga...Mas porque é que...?» porque isto aconteceu já em muitos sítios, não é? Em África continua. «Porque não abres...Não fazes uma coisa mais aberta?» e ele insistia que eu devia abrir e eu disse: «Não, não, eu quero mesmo. Todos os documentários que eu vi eram lá. Eu quero mesmo que seja ali. Isso faz-me sentido e objectiva-me também.», não é? (Entrevista a Olga Roriz, 2016).

A intenção de Paulo Reis pode ser lida à luz da proposição de Abu-Lughod de que “certain relaciones de poder en las que están atrapadas operan a través de restricciones de sus movimientos y sus actividades diárias” (Abu-Lughod, 2011 [1990]: 194). Por conseguinte, é possível compreender a acção das estruturas de poder em campos que se sobrepõem, remetendo para negociações dentro das relações sociais e hierárquicas estabelecidas no seio da estrutura artística, que evidenciam formatos de micro-resistência ao nível da interacção social onde cada indivíduo procura fazer valer o poder inerente ao seu estatuto dentro da estrutura. A estrutura artística transforma-se, assim, num palco do tecido social, no sentido em que reflete o comportamento humano e as relações sociais, revelando um estado de coisas, e procurando, através da performance, reflectir este universo ambíguo de negociações, ao mesmo tempo que funciona enquanto espelho de uma realidade social mais abrangente que permite que se alcancem mudanças individuais e colectivas (Correal, 2006).

O dança-teatro é, deste modo, uma forma alternativa de participação política que permite subverter o motivo da hegemonia e superar a subordinação e os processos de dominação, pois “la potencialidad de la agencia como concepto y experiencia está en la posibilidad de pensar nuevas alternativas de acción de lo subalterno para jugar dentro de las relaciones de poder existentes” (Correal, 2006: 193). Neste sentido, desestruturar as relações de dominação implica também criar novos imaginários (Correal, 2006) onde encontramos “uma natureza humana mais intensa e mais

³⁷ O direito de opinião associado ao estatuto da criança surge com a Convenção sobre os direitos das crianças, em 1989, que promulgou os direitos de provisão, protecção e participação, reafirmando que a criança tem direito à liberdade de opinião (Oliveira, 2015).

complexa do que a resultante da experiência quotidiana, o que faz também do teatro uma visão microcómica da sociedade (Raposo, 1996: 129). Posto isto, a performance de Olga Roriz assume-se enquanto um canal de expressão, uma das variadas formas de discurso oculto (Scott, 2000) que recorre a narrativas do trauma e da violência e à memória social ou colectiva como forma de contestação e reflexão sócio-política e é usado por aqueles que não têm acesso a outros espaços de maior impacto na opinião pública ou que não podem usar um discurso público por medo de repressões por parte do poder dominante, refugiando-se assim na legitimidade da estrutura artística. No fundo, trata-se de um tipo de estética de resistência, marcada por exercícios de experimentação e “marcas de um outro tipo de teatralidade, de uma outra estética e – por que não dizer? – de uma outra forma de intervenção no campo social” (Paranhos, 2012: 32). O espectáculo *Antes que matem os elefantes* foi, por este motivo, uma tentativa de transformar a ordem social através do teatro, partindo da construção de uma cultura alternativa de resistência.

Ilustração 7 – Os pecados dos filhos de Adão



4.3. Islão, agência cultural e resistência em *Eu Sou Mediterrâneo*

À semelhança do espectáculo de Olga Roriz, a performance em *Eu Sou Mediterrâneo* é também entendida enquanto espaço activista, ou seja, espaço público de democratização e indignação que permite aos artistas defenderem os seus posicionamentos e convicções, colocando-os no seio de um debate alargado e insurgindo-se enquanto espaço de formação de uma

«communitas» (Turner, 1974). Mas a performance enquanto espaço ativista não irrompe apenas enquanto um lugar de liminaridade social que recorre à inversão, suspensão e subversão dos papéis simbólicos quotidianos, permitindo a emergência de uma anti-estrutura que se insurge enquanto contrapoder (Castells, 2013). Esta, como destaca Paulo Raposo,

“É a instauração de um tempo outro, ela é já em si um lugar – heterotópico (...). Não é um mero drama social, é uma cisma declarada que exige novas formas de cidadania e que experimenta *in actu* novas formas de cidadania (Raposo, 2014: 105).

É através do poder simbólico das formas de expressão mobilizadas no campo da performance que os intérpretes e encenadora de *Eu Sou Mediterrâneo* procuram veicular representações de contrapoder, reivindicando uma voz na esfera pública que possua impacto político e permita colocar em público os seus «fazer-dizeres ocultos» (Setenta, 2008; Scott, 2000). Evidencia-se, neste sentido, não só uma “arte que se afirma política”, mas também uma “política que se constitui arte” (Mourão, 2013: 6).

Posto isto, propõe-se analisar o espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo* enquanto estratégia ativista que procura por uma intervenção político-social, demonstrando de que modo os intérpretes e a encenadora Mónica Gomes propõem, através de uma apropriação estética e simbólica da temática da religião islâmica, reflectir, sensibilizar e interrogar a Guerra Civil Síria, cruzando, deste modo, estratégias artísticas com o activismo político (Mourão, 2013). Propõe-se, assim, a partir da *mise-en-scène* da religião islâmica, converter a encenação do conflito sírio em instrumento político.

A religião, enquanto estrutura regulamentar da ordem social e entendida como um microcosmo do mundo social (Durkheim, 1978)³⁸, surge instrumentalizada no referido espectáculo enquanto estratégia poética e performativa de «fazer política» (Mourão, 2013). O Islão é, deste modo, constantemente apropriado no dispositivo dramático do espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo* enquanto veículo de crítica ao Jihadismo e ao conflito sírio. Neste sentido, considere-se que o posicionamento de alguns intérpretes relativamente à mobilização da temática religiosa no referido espectáculo se aproxima da posição marxista, entendendo a manipulação das classes subalternas e o afastamento da possibilidade de mudança social enquanto consequência do pensamento religioso:

Temos uma figura imperativa e autoritária que se impõe ao longo da dança. Vemos uma rapariga a tentar libertar-se do seu destino... No entanto, no fim, a figura autoritária acaba por vencer e eu acho que isso relaciona-se um pouco com o poder que as religiões têm sobre o povo, ou seja, mesmo que nós lutemos, a religião controla as massas e nós estamos sempre submetidos à religião (Entrevista a Filipe Lopes, 2016).

³⁸ Também para Anthony Giddens a religião é percebida como algo que envolve um conjunto de símbolos, invocando sentimentos de reverência ou temor e ligando-se a rituais nos quais participa uma comunidade de fiéis (Serretti, 2010). A religião é, então, cultural, estando intrinsecamente ligada a padrões e valores morais de determinada cultura ou sociedade. Esta promove mecanismos coercivos para indivíduos que fogem dos padrões sociais, bem como benefícios para os que agem de acordo com os paradigmas sócio-culturais, contribuindo para a manutenção da ordem social (Serretti, 2010). Durkheim aborda precisamente a relação entre religião e ordem social, evidenciando as cerimónias e os rituais como prática essencial no que diz respeito à coesão social, uma vez que esta condiciona os modos de pensar dos indivíduos nas sociedades. Neste sentido, conclui-se que a religião tem como função a criação, o reforço e a manutenção das relações sociais (Durkheim, 1978).

O discurso do meu interlocutor refere-se ao islamismo contemporâneo³⁹ enquanto manifestação reactiva à pós-modernidade e globalização no qual assentam parte dos radicalismos religiosos contemporâneos (Duarte, 2015), que é aqui entendido, tal como evidenciado por Marx, enquanto instrumento das classes dominantes, transmitindo ideologias elitistas que visam a manipulação das massas. O discurso do intérprete Filipe Lopes aproxima-se da visão marxista de que a religião é um mecanismo de alienação do povo em relação à possibilidade de revolta face à dominação e aos padrões ilegítimos e opressivos (Marx, 2010 [1843])⁴⁰. É precisamente também nesse sentido que o meu interlocutor Filipe Lopes se insurge contra o islamismo enquanto instrumento de moldagem de todas as esferas da vida colectiva:

O líder representa a voz autoritária e anónima da sociedade. É a voz que nos faz obedecer e tenta controlar-nos de forma a que sejamos um objeto facilmente manipulável. Para esta personagem procurámos transpor símbolos físicos e linguísticos que pudessem ilustrar de forma simbólica a "força" que nem sempre se vê, mas está sempre lá. (Filipe Lopes, mail, 06 agosto, 2016).

Para o intérprete Filipe Lopes a figura do líder relaciona-se mais com a dimensão religiosa e política do que propagandística. O intérprete procura mobilizar a sua performance como crítica ao modo como os líderes religiosos islâmicos assumem a manutenção da integridade moral e política. Evidencia-se, assim, uma crítica ao islamismo enquanto doutrina que defende a comunhão entre religião e política, no sentido em que nesta doutrina a religião é indissociável da lei (Shariah) que impõe à comunidade muçulmana (Ummah) imposições legais e morais. O intérprete procura insurgir-se, deste modo, contra um entendimento do Islão enquanto mecanismo interventivo de Estado regulador de um modo de vida, no qual o poder executivo está subordinado ao poder legislativo assente na lei divina (Duarte, 2015).

Já, na acepção de Mónica Gomes, os personagens Líder jihadista e Soldado, irrompem como possibilidade de performatização do terror da Guerra Moderna e da crueldade humana. Para esta, o líder é uma figura que remete para o universo propagandístico do Estado Islâmico numa crítica à máquina propagandística mobilizada por este como forma de difundir os seus actos. Uma das cenas do espectáculo é marcada por um diálogo entre o soldado jihadista e o líder do Estado de Islâmico, fazendo referência ao aspecto performativo da acção jihadista:

É um confronto, é a supremacia da força da palavra sobre a força do corpo, é por isso que o soldado pega na arma para se matar e o Líder não vai lá apontar-lha. O Líder diz "Aponte-a à cabeça" e a autoridade é tão forte, que a palavra ganha uma força dominadora ao ponto de

³⁹ Até à revolução iraniana de 1979 o termo «islamismo» praticamente não existia. Apenas com Ruhollah Khomeini (1902- 1989) no Irão surge a defesa de islão político, um islão que se assumia diferente do outro islão até então conhecido. Neste sentido a terminologia «islamismo» foi uma criação conceptual da academia ocidental para englobar manifestações variados como «integrismo/fundamentalismo islâmico», o «revivalismo islâmico», o «islão político» ou o «activismo islâmico» (Duarte, 2015).

⁴⁰ Destaque-se que Weber demonstra-nos como a religião não se apresenta apenas enquanto força conservadora, salientando o contributo de determinados movimentos sociais que se inspiraram em doutrinas religiosas gerando transformações na ordem social. Refere o monoteísmo e o cristianismo como movimentos religiosos que romperam com os paradigmas vigentes, bem como o protestantismo, enquanto doutrina de inspiração de uma visão capitalista que rompeu com as monarquias absolutistas (Serretti, 2010) ou acrescente-se o islamismo ou o fundamentalismo islâmico face à sociedade capitalista. Neste sentido, não se pode compreender a religião apenas enquanto instrumento de manipulação das classes subalternas que contribui para a coesão social, mas também enquanto impulsor de mudança social e renovação de valores por vezes propensos à manutenção da hierarquia social (Serretti, 2010).

mover o outro a agir. A religião é isso mesmo: a força da palavra para dominar o corpo (Entrevista a Mónica Gomes, 2015).

A atitude do soldado face à ordem proferida pelo Líder remete-nos para a importância dos «performativos» (Austin, 1990), tal como evidenciado por Austin. O «performativo» indica que ao se emitir o proferimento se está a realizar uma acção, no sentido em que «dizer» nessa circunstância transforma-se em «fazer». A sentença performativa do Líder provoca uma acção no soldado, remetendo em simultâneo para o poder da religião como forma de docilizar os corpos (Foucault, 1987). Ainda todo o discurso do Líder apresenta-se enquanto uma crítica face ao «governo humanitário», surgindo aí a primeira referência do espectáculo às migrações forçadas:

Isto vai de mal a pior... / Ainda por cima a Alemanha antecipou-se esta semana (...) / Não lê as notícias? Estão a encaminhar os refugiados para antigos campos de concentração nazis. E você, seu incompetente, não teve essa ideia de enfiar os alemães em campos de concentração islâmicos! (Líder apud Gomes, 2016: 89).

O posicionamento inerente ao discurso do personagem Líder prende-se com uma condenação das políticas de exclusão e segurança face aos deslocados, imigrantes ilegais e requerentes de asilo que são empurrados para acampamentos onde lhes é imposta uma resposta biopolítica por parte dos Estados e dos governos humanitários (Agier, 2012c).

Outras das personagens mais relevantes dentro do espectáculo é a figura da Louca que surge enquanto representação da violência e resultado das acções do Homem. De acordo com a encenadora, a personagem foi construída como estilhaços de bala, no sentido em que as suas intervenções interrompem a narração de forma pouco clara e sem linha narrativa:

Estes estilhaços são uma espécie de tentativas falhadas de comentar ou reflectir sobre o que está à acontecer à sua volta, sendo que é uma figura que transmite uma consciência espacial. Embora a cena seja um não-lugar, procurou-se que esta figura estivesse no mesmo nível de conhecimento do tempo e do espaço que o leitor/espectador, muito embora o seu eu fragmentário não lhe permita expressar-se de forma clara (Gomes, 2016: 38).

A Louca assume-se assim enquanto a única figura com uma visão distanciada da acção e do «drama social» da guerra, permitindo-lhe ter uma visão crítica face aos acontecimentos. Refere Anabela Pires a respeito da personagem:

A Louca é no fundo a voz da consciência e como tem muita vontade de falar, surge sem conseguir expressar-se de forma clara, acabando as suas intervenções por parecerem uma espécie de rasgos ou pequenas explosões que interrompem a história principal, dando-nos assim conta do conflito interior em que se encontra (Anabela Pires, mail, 05 agosto, 2016).

Foucault em *A História da Loucura* (1972) dá-nos implicitamente uma leitura da loucura como algo exterior ao poder e como fonte de resistência e transgressão, pelo que neste sentido a acção do poder procurou desde sempre limitar essa loucura culminando no seu silenciamento, como sucedeu através da acção repressiva sobre a loucura na Idade Clássica que culmina no internamento (Foucault, 2005) cuja função era silenciar, interditar a loucura ao nível da linguagem (Foucault, 2005). Foucault destaca-nos precisamente um tipo de linguagem “estruturalmente esotérica” na loucura (Testa, 2012). Trata-se de um particular aspecto performativo na linguagem da Loucura que serve a

interpretação de todo o discurso da personagem Louca no espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo* (2016).
Refere Foucault a respeito dessa linguagem:

“Ela consiste em submeter uma palavra, aparentemente conforme o código reconhecido, a um outro código cuja chave é dada nessa palavra mesma; de tal forma que esta é desdobrada no interior de si: ela diz o que ela diz, mas acrescenta um excedente mudo que enuncia silenciosamente o que ela diz e o código segundo o qual ela diz. Não se trata aqui de uma linguagem cifrada, mas de uma linguagem estruturalmente esotérica” (Foucault, 2010b: 214 apud Testa, 2012).

Trata-se de uma linguagem entendida como interdita e nesse sentido a linguagem na loucura manifesta-se enquanto acto de resistência e transgressão desse limite imposto à linguagem. Nesse sentido, a resistência manifesta-se na personagem da Louca através dessa voz do desatino que não se cala e que murmura e grita uma consciência fragmentada em torno do drama social da guerra civil síria.

Mas se Foucault, na *História da Loucura* (1972), define essa linguagem enquanto algo exterior em relação aos limites da nossa cultura transformando-se assim numa forma de transgressão (Foucault, 2005), o discurso da Louca evidencia-nos o modo como esta noção pode ser contestada, uma vez que a loucura neste personagem surge enquanto resultado das acções do poder. Trata-se aqui de um entendimento da loucura próximo do que Foucault viria a anunciar mais tarde, no seu texto *L'extension sociale de la norme* (1976), abandonando a percepção da loucura como estando numa posição de exterioridade face às relações de poder, no sentido em que as transgride, assumindo-se como resistência (Testa, 2012)⁴¹. No entanto, creio que seja demasiado reducionista considerarmos que a loucura deste modo poderia abandonar o seu carácter resistente, pois, como nos demonstrou Abu-Lughod, também a resistência nunca está numa posição de exterioridade em relação ao poder (Abu-Lughod, 2011 [1990]).

Neste sentido, a Louca surge no espectáculo enquanto a voz da consciência, atravessada por diferentes relações de poder, assumindo a resistência no seu discurso. É alguém que perturba a ordem social e a estrutura da própria narração, rompendo com a narrativa do poder dominante, representada no discurso do soldado jihadista. Esta insurge-se então enquanto uma representação de contra-poder (Castells, 2013), tendo como particularidade o riso. Este apresenta-se descontextualizado de uma vertente humorista, surgindo sempre aliado a um discurso dramático como uma forma de romper com a estrutura do discurso e inserindo-se dentro da tal «linguagem esotérica» (Testa, 2012). O riso é aqui subversivo, no sentido em que:

“Supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso” (Bakhtin, 1987: 78).

⁴¹ Refere: “É ilusão crer que a loucura - ou a delinquência, ou o crime - nos fala a partir de uma exterioridade absoluta. Nada é mais interior à nossa sociedade, nada é mais interior aos efeitos de seu poder do que a desgraça de um louco ou a violência de um criminoso. Dito de outra maneira, sempre se está no interior. A margem é um mito. A palavra do fora é um sonho que não se cessa de retomar (...). E eles [os “loucos”] estão tomados na rede, eles se formam e funcionam nos dispositivos do poder” (Foucault, 1976: 130 apud Testa, 2012).

É neste sentido que o riso foi selecionado enquanto escolha dramatúrgica para a personagem Louca. Explicita-nos a encenadora:

Há um momento em que ela [a Louca] faz um gesto com o braço que culmina com a fala “E voilà! Constroem-se nações.”... Eu lembro-me que tinha na minha cabeça uma imagem de um som para isso, que era um guincho desconcertante, muito agudo, e eu pensei: Estou a pedir-lhe uma coisa impossível, porque era demasiado agudo. Imaginei algo tipo uma chaleira quase (Entrevista a Mónica Gomes, 2015).

O riso surge então nesta personagem como um método de incomodar o espectador, mas também como forma de insurgência face às convenções do género dramático, contrariando a ideia de que “o que é essencial e importante não pode ser cómico” Bakhtin, 1987: 57), atendendo a que desde a Idade Média e Renascimento que a linguagem do riso é associada a géneros menores (Bakhtin, 1987). Trata-se do primeiro momento onde se manifesta uma «política do chão» (Lepecki, 2013): declarando-se guerra à posição da academia no que diz respeito ao género dramático. O segundo momento tem que ver com o «não-lugar» onde a Louca se encontra, no sentido em que o seu discurso assume uma simultaneidade de espaços. Cruza-se, deste modo, o espaço da performance com o dos seus intérpretes, rompendo a fronteira entre arte e vida, no sentido em que irrompe no discurso da personagem uma alusão à posição política e insurgente da própria companhia de teatro e dos seus intérpretes:

Fomos todos na viagem com a pedra. (...) E transportámo-la. Tudo quanto era nome de homem e mulher ia ali. Tudo quanto é vida também, principalmente se miserável. Não posso falar-lhes das vidas por tantas serem. Tantas... Vidas de A a Z. Uma letra de cada um. Uma letra... Nomes. Uma letra de cada um para ficarem todos representados. Nem todos serão os do tempo e do lugar, menos ainda das pessoas, mas enquanto não se acabar quem trabalhe não se acabarão os trabalhos. Alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a fé (Louca apud Gomes, 2016: 79).

Faz-se uma referência explícita ao nome da Companhia (Vidas de A a Z), declarando que foi uma forma de albergar os nomes das diversas pessoas cuja voz é silenciada pelo poder e sociedade, numa alusão ao episódio do transporte da pedra da obra *Memorial do Convento*, de José Saramago, na qual havia sido feita uma lista de A a Z com o nome dos trabalhadores que morreram durante a construção do Convento de Mafra. O discurso transfere o transporte da pedra para os vários membros da Companhia, sendo que aqui a pedra simboliza a cultura e o teatro face às intenções tutelares e homogeneizadoras do Estado. Neste sentido, o discurso da Louca alusivo à pedra é atravessado por uma coexistência de relações de poder e alteridade, tanto que mais adiante, no discurso é sobreposto outro campo político em que a mesma pedra é associada à pedra de Meca, uma das relíquias sagradas do Islão, regressando ao espaço narrativo do espectáculo e assumindo um discurso mitológico acerca da pedra branca que havia caído do Paraíso como uma prenda de Alá para Abrão, mas que se tornou negra devido aos pecados dos homens:

E as doze tribos de Israel transportaram a pedra. Cada qual puxando a sua ponta. E a cada ponta foi dado prestígio (...). Não pensem que desfilaram mil e seiscentos homens diante da pedra em última homenagem. Isso só acontece nas epopeias. A vida não é uma epopeia. Verdades são verdades. Após os dias de percurso a pedra chegou. Era tarde. Negra, negra... muito negra. A pedra... Os pecados dos filhos de Adão a haviam tornado negra. A pedra. É preta, não muito grande. Não é pequena. É assim-assim (Louca apud Gomes, 2016: 80).

Ostenta-se assim uma crítica à cobiça, à avareza humana e à luta pelo poder que resultam actualmente em milhares de mortes e crimes de guerra. O discurso da Louca volta a posicionar-se mais à frente face à disputa étnica e religiosa pelo poder desde a formação do Estado Sírio que parte da divisão religiosa entre alauitas e sunitas que culminou numa guerra civil arrastada que envolve várias frentes, entre elas o Estado Islâmico do Iraque e do Levante que procura implementar o califado, partindo de uma interpretação radical do Islão:

E tudo porque não sabemos lidar com a diferença. A diferença... Não sabemos. Xiitas e Sunitas. Gregos e Troianos. Cristãos e Muçulmanos. Islâmicos e Radicais. Crentes e Descrentes. E outros que não sabem no que creem nem no que descreem. Perdidos. Todos querem a verdade e ela não está em lado nenhum e quem a tem não sabe o que tem e eu não a tenho, mas queria ter e assim não posso ajudar (Louca apud Gomes, 2016: 82).

No discurso abaixo veicula-se novamente uma crítica face ao radicalismo islâmico e ao facto do poder político nas sociedades islâmicas assentar na lei divina, não existindo uma separação entre o político e o religioso. A posição da Louca empreende também uma lógica de resistência face ao poder enquanto organismo estruturador da sociedade e da agência humana:

A trindade: violência, acaso, racionalidade. Verdades são verdades. Ouviste isto? Já foi. Está tudo calmo. Calmo. Calmo. Mas não está, porque eu sei. Já disse que eu sei. Sei. Eles querem restringir a capacidade de reacção do poder. Querem conquistar, eu sei. Sei estas coisas. Verdades são verdades. Não gosto disso. Não gosto do poder. Não gosto do poder. Não gosto (Louca apud Gomes, 2016: 112).

A referência à trindade remete-nos novamente para o universo religioso e relaciona-se com uma adaptação da trindade católica, mas se a trindade católica representa toda a criação enquanto operação comum às três pessoas divinas, no discurso da Louca esta surge representando a destruição enquanto responsabilidade humana que faz da violência, acaso e racionalidade a sua trindade, tratando-se de uma alusão às acções humanas que culminam na violência. Para além disto, o discurso da Louca, partindo do palco da Guerra Civil Síria, abre uma reflexão face aos instrumentos do poder, ao corpo militar como um corpo que obedece e que executa sem questionar:

Introduzir, preparar, executar. Executar. O quê? Executar o quê? Eu não gosto disso. Não quero executar. Eu faço o que faço e sei o que faço. Eu estou aqui. Sou eu. Ainda sou pequenina, não muito, mas também não pouco. Assim-assim. É, eu sou assim-assim. Isto é uma coisa de identidade, é isso. Não, não é. Poder, é isso. É poder. Eu só quero ser... Eu sou assim-assim. Eu sei estas coisas. É impessoal. O terrorismo é muito impessoal (Louca apud Gomes, 2016: 112).

É empreendida, neste sentido, uma crítica à docilidade do corpo enquanto instrumento que se manipula e se submete a modulações delineadas por técnicas disciplinares e de biopolítica (Foucault, 1987). Ainda, de acordo com Zygmunt Bauman a desumanização do inimigo surgiu com a revolução proporcionada pelas novas tecnologias, no sentido em que o combate corpo a corpo foi substituído pelas mortes em massa, levando a uma eliminação moral das vítimas (Bauman, 1999). Se até então a desumanização do inimigo permitiu encarar os massacres como operações sanitárias e não assassinatos (Idem), actualmente, o Estado Islâmico, dotado de uma inferioridade técnica a nível militar, reivindica uma proximidade com a vítima, na acepção de Bauman de que:

“O outro lado não é um inimigo, mas uma vítima. Ele foi marcado para o aniquilamento porque a lógica da ordem que o lado mais forte deseja estabelecer não tem espaço para sua

presença” (Bauman, 1999: 55).

É neste sentido que o soldado jihadista aparece no espectáculo *Eu Sou Mediterrâneo* (2016), enquanto um sujeito humanizado. Refere a encenadora a este respeito:

O soldado está na faixa etária dos 22 anos e talvez a imagem que nós tenhamos de um terrorista não corresponda à imagem real de um jihadista de 22 anos. (...) Foi a única coisa que eu consegui ver naqueles miúdos [os jihadista]. Vi miúdos a brincar, a brincar... Com vidas humanas, mas a brincar. Sem consciência das consequências. Movidos por um discurso religioso, mas jovens (Entrevista a Mónica Gomes, 2015).

O soldado entra em cena enquanto um jovem desempregado que se junta à *jihad*⁴² no sonho de encontrar o paraíso muçulmano prometido pelos fundamentalistas, mas, ao chegar à guerra, vê-se confrontado com uma realidade diferente daquela veiculada pelos instrumentos mediáticos e propagandísticos do Estado Islâmico:

Depois cada vez que passava na rua cortavam cabeças ou qualquer coisa do género. Eu achei que vinha para matar inimigos e vejo saltar cabeças de civis por todo o lado. Comecei logo a ferver, mas mantive o bico calado, não fosse a minha cabeça juntar-se às outras. Onde é que já se viu? Uma exposição de cabeças em praça pública (Soldado apud Gomes, 2016: 167).

O soldado alicerça o seu discurso sempre numa abordagem cómica, sendo o único personagem cómico ao longo de todo espectáculo. A comédia no discurso do soldado surge aqui enquanto arma de insurgência política, remetendo mais uma vez para o poder do riso enquanto forma de evasão e subversão (Bakhtin, 1987), permitindo ao soldado ao longo do discurso assumir a banalidade da guerra. Refira-se a título de exemplo a cena do telefonema do soldado à sua mãe, no qual este relata a morte de um rapaz palestino:

O Razi morreu. Quem é o Razi? Ah, não te contei? Conheci-o quando o meu líder me mandou a mim e ao Abdul de espias para a faixa de Gaza. É, mandaram-nos lá para espiar a ONU, entrámos num campo de refugiados perto de Gaza e eu conheci um puto palestino, arranjei logo compincha. Como é que morreu? Olha, mal a manhã despertou com as primeiras orações, estava o puto na escola e zás! Levou com um projectil em cima. (...) O funeral? Nós não fizemos funeral, tio, ele com embate foi logo projectado para Israel. É, passou a muralha e tudo. E como a terra é santa deixámo-lo lá. Se parecia em paz? Não, tio, parecia morto (Gomes, 2016: 113).

O riso é assumido aqui novamente enquanto forma de chocar o espectador através da linguagem, questionando também o aspecto performativo da linguagem ou que tom seria mais ou menos adequado para mobilização deste tipo de temáticas na performance. Para além disto, o registo cómico e caricatural surge também associado a tal estratégia de humanização da imagem do soldado jihadista:

Não só a nível textual, mas também nas opções de encenação, questionei variadas vezes ao longo do processo a presença ou não do humor neste personagem e a forma como esse humor se poderia manifestar. Não foi pacífico para mim, mas apesar de tudo senti que a abordagem cómica humanizava mais a personagem, tornando-a mais próxima de nós (Gomes, 2016: 59).

⁴² A *jihad* é entendida como a luta do indivíduo pelo domínio da alma, mas também se refere à luta muçulmana para levar o Islão aos infiéis.

Simultaneamente o aspecto caricatural do soldado apresenta-se enquanto processo de foclorização dos valores da comunidade jihadista como forma de desmistificar uma ideologia dominante (Scott, 2000), empreendendo uma tentativa de desconstrução da cultura jihadista a partir do questionamento do imaginário social. Neste sentido, permite-se também uma identificação mais próxima com os jovens europeus, enquanto estratégia para esbater a imagem negativizada associada à figura do jihadista que é também perpetuada pela máquina propagandística da *jihad* enquanto instrumento de manipulação dos medos sociais numa conjuntura em que “o medo é reconhecidamente o mais sinistro dos demônios que se aninham nas sociedades abertas de nossa época” (Bauman, 2007 [1925]: 32).

A comédia apresenta-se, deste modo, como um instrumento mobilizador do discurso político ao longo do espectáculo. Refira-se a título ilustrativo, a crítica metaforizada ao envolvimento internacional no conflito sírio. A referência é empreendida pelo soldado jihadista contra ao apoio dos Estados Unidos à resistência curda e ao Exército Livre da Síria, bem como contra o apoio da Rússia e da China ao regime de Assad, numa alusão à guerra enquanto pilar de uma economia capitalista:

Fiz a barba para passar por turista, apanhei um avião e lá fui para a guerra. Cheguei à guerra eram umas sete horas da manhã, estava a guerra ainda fechada. Estava também uma mulherzinha a vender lembranças de marca chinesa, quer dizer com o capitalismo industrial, não se consegue assegurar bem se a marca é chinesa ou russa. Americana não era, porque do outro lado da guerra estava um outro senhor e esse, sim, vendia brochuras americanas (Soldado apud Gomes, 2016: 81).

A metáfora assume-se aqui enquanto «discurso oculto» (Scott, 2000) que emerge em público e que procura problematizar a relação de dominação das grandes potências ocidentais face às sociedades muçulmanas. Refira-se, no entanto, que o discurso do soldado jihadista nem sempre é metafórico, existindo momentos em que assume uma forma mais directa, geralmente em momentos de crítica mais distanciada em relação à guerra. Esta particularidade do discurso é assumida no final do espectáculo, onde o soldado apela ao combate à banalidade do mal, mas também na analepse com Zhaida ou nas cenas dos telefonemas que marcam o contacto do soldado com o exterior e a sociedade ocidental:

Querida tia. Arrependi-me. Diz ao Ministro dos Negócios Estrangeiros que quero voltar para o meu país, afinal a guerra não é santa, mas um massacre de homens que não se conhecem por causa de outros que se conhecem e não se massacram (Soldado apud Gomes, 2016: 83-84).

Regressa aqui a crítica ao islamismo enquanto ideologia política, que faz uso de uma retórica religiosa tendo em vista uma maior mobilização de indivíduos. Trata-se, novamente, de uma referência à guerra enquanto acção movida por interesses políticos e económicos que recorre a corpos docilizados por uma ideologia de carácter religioso, transformando-os em agentes da transformação sócio-cultural.

Já no momento da partitura de dança, uma coreografia composta por uma partitura colectiva e um solo interpretado pela figura da Morte que marca o fim do espectáculo, evidenciam-se dois personagens: um homem com uma postura agressiva e dominante, interpretado por Filipe Lopes, e

uma mulher com uma postura submissa, representativa da submissão à sociedade, interpretada por Mónica Gomes. Refere a actriz e encenadora a respeito da personagem:

Há uma emoção na qual eu me concentrei mais, ou várias, que são o medo, faço a figura submissa, e esse conflito entre o agir e o medo de agir, a inação. Portanto, a acção e inação (Entrevista a Mónica Gomes, 2016).

E se por um lado, a figura feminina representa a inação, associada a uma ideia de religiosidade, uma vez que esta durante a coreografia performatiza a oração muçulmana em três gestos, associando-os às três orações diárias no Islão; a figura masculina representa a acção do poder associada à religião enquanto algo que restringe, controla e submete, bem como faz referência à centralidade da figura masculina nas sociedades muçulmanas:

E depois há outro gesto também, que é um gesto final, que tem a ver com uma saudação religiosa que foi também retirada da partitura, portanto, do solo da Margarida e que nós fazemos, eu faço em conjunto com ela, que é a oração muçulmana enquanto o Filipe faz um gesto diferente, faz um murro no chão que é uma forma também de representar em como a religião está sempre associada ao domínio, ao poder, à submissão e não à liberdade (Entrevista a Mónica Gomes, 2016).

Já a actriz Margarida Camacho, assumindo-se como feminista e referindo-se à sua personagem na mesma partitura de dança, onde interpreta por um lado a representação da morte e por outro uma mulher que procura libertar-se da tradição, manifesta um posicionamento que, a meu ver, assenta numa ideia de islamismo de carácter secular. Margarida Camacho nesta partitura não atribui a dominação e manipulação das classes subalternas à religião como no discurso de carácter marxista das personagens de Mónica Gomes e Filipe Lopes, mas sim ao Estado neo-patriacal, ou seja ao patriarcado modernizado, enquanto estrutura que não deve ser confundida com o Islão, uma vez que este tem de ser inserido num determinado contexto socio-cultural e de desenvolvimento, embora se deva referir que o patriarcado sempre foi reforçado por movimentos neo-patriacais de cunho político-religioso. Neste sentido, Margarida Camacho coloca a tónica mais no político do que no religioso, fazendo referência ao sistema patriarcal da Turquia que adopta um certo laicismo desde a *Constituição Turca de 1924*, e da Síria, com a imposição do secularismo pelo partido Baath em 1949 (Costa 2016), atribuindo ao patriarcado a situação de submissão da mulher nas sociedades muçulmanas. Desta forma, Margarida Camacho atribui a submissão, não propriamente à religião, mas a uma ideia de dominação masculina assente no sistema patriarcal moderno. Refira-se que a dominação masculina é entendida, na acepção bourdieusiana, enquanto uma forma de violência simbólica assente em relações de poder que acentuam a dicotomia masculino/feminino, portanto uma forma de violência insensível e invisível às suas próprias vítimas exercida por via simbólica e da comunicação, bem como do desconhecimento (Bourdieu, 2002). Acrescenta Margarida Camacho:

Inspirei-me mais sobre a forma como tratam as mulheres nessa religião e mostrar que elas podem acabar com o sofrimento. Podem mudar. E como é que eu exprimo isso na dança? Creio que, se as mulheres se juntarem conseguem destruir o homem (...), aquele tipo de homem. O tipo de homem muçulmano, líder islâmico, que ainda está um pouco agarrado... Eu não digo ao que o alcorão diz, mas ao que a liderança diz. Neste caso da Síria, Turquia, Índia... Nós sabemos que muitos que vieram para Portugal já não são assim (Entrevista a Margarida Camacho, 2016).

Neste sentido, o discurso da minha interlocutora pode ser lido a partir de um feminismo ocidental caricaturado, bem como de um feminismo islâmico, defendendo um encontro entre modernidade e Islão, passando pela emancipação e defesa da liberdade individual (Mahmood, 2005). Trata-se, neste sentido, de um discurso feminista articulado à luz de um paradigma islâmico e de orientação religiosa (Lima, 2012). Mas se o posicionamento de Margarida Camacho na dança pode ser lido à luz do feminismo islâmico enquanto uma reivindicação de liberdade e igualdade entre homens e mulheres, o discurso da personagem Zhaida, uma feminista muçulmana também sobraçada pela intérprete, remete-nos para uma concepção que se aproxima do feminismo secular, baseado em múltiplos discursos como o nacionalista secular, o modernista islâmico, o humanitário e de direitos humanos e o democrático, proclamando a liberdade individual e a autonomia absoluta (Lima, 2012):

O Islão também é a minha religião, a minha vida, mas não é morte, nem tortura, nem medo. É esperança. (...) Não é com armas que vocês vão conseguir o respeito, a compreensão, a aceitação do Islão (...). A vossa luta auto derrota-se porque é violenta (Zhaida apud Gomes, 2016: 173).

O discurso da personagem defende ainda uma leitura crítica do Alcorão, apelando a uma maior instrução na compreensão das leituras sagradas e posicionando-se contra o radicalismo religioso, antevendo-se deste modo uma posição política por parte da dramaturgia:

A revelação foi transmitida oralmente durante 23 anos ao Profeta Muhammad e aos muçulmanos, a compilação dos manuscritos já foi feita 100 anos depois do desaparecimento do Profeta. 100 anos! (...). De certeza que houve partes suprimidas, selecionadas e organizadas de forma questionável, de acordo com os interesses religiosos e políticos da época! Interesses políticos. Po-lí-ti-cos. Poder. Tudo se resume a isso e você foi só um fantoche nas mãos deles [do Estado Islâmico] (Zhaida apud Gomes, 2016: 102).

Através de Zhaida, a encenadora e a intérprete procuram posicionar-se contra a ortodoxia religiosa vigente na maioria das sociedades muçulmanas onde a religiosidade se centra fundamentalmente nas escrituras sagradas. É por este motivo que o personagem Zhaida critica a centralidade do papel masculino nessas mesmas sociedades, bem como a segregação de género. Ainda, parte da performance de Margarida Camacho na dança faz alusão à lei do Testemunho e ao estatuto da mulher na lei islâmica, na qual, baseando-se num versículo do Alcorão, o testemunho de um homem vale pelo de duas mulheres (Lima, 2012):

Depois, há parte em que muitas das jovens muçulmanas são violadas antes de casar por tios, por primos e quando chegam ao casamento são muito enxovalhadas por isso. E a parte em que eu caio no chão, agarro no cabelo, puxo e começo a andar, é muito isso, porque elas depois são espancadas porque é a palavra delas contra os homens, não é? Elas são inferiores, então mesmo que ela diga que foi o tio ou o primo que a violou, eles se negarem vão sempre considerar que ela fugiu e que fez com qualquer pessoa (Entrevista a Margarida Camacho, 2016).

Durante a performance dançada, Margarida Camacho executa gestos de auto-agressão ou flagelação, terminando num gesto de libertação, como afirmação da autonomia da mulher:

Tem a ver com violência doméstica, violação de menores e mulheres... E muitas não se podem defender... E também com o apedrejamento das muçulmanas (...). [A libertação da mulher na dança] É uma forma de defender que a mulher deve ter autonomia (Entrevista a Margarida Camacho, 2016).

O texto e a encenação problematizam também a questão do véu muçulmano, veiculada através da personagem Zhaida, num discurso que considero ir beber ao feminismo islâmico e ao feminismo secular. Se por um lado, como no feminismo secular há uma rejeição do véu enquanto símbolo da rejeição de uma cultura de segregação feminina e exclusão doméstica, por outro, como no feminismo islâmico, o véu transforma-se num símbolo de luta política e identitária, insurgindo-se enquanto referencial simbólico da dicotomia islâmico/não islâmico. Neste sentido, ao longo do espectáculo Zhaida mobiliza ambos os discursos consoante as audiências e os seus interesses:

Quando uso o véu sou muçulmana. Se não uso, portuguesa. A verdade é que sou ambas de igual direito. Uma marroquina sem véu e uma portuguesa velada. (...) Mal os vejo ao longe [os turistas], começa o espectáculo: ajeito o sorriso rasgado, coloco um batom (...). Aos turistas agrada-lhes o exotismo do véu. Eu sinto-os a quererem descobrir o meu cabelo, se é comprido ou curto, escuro ou claro... Sentam-se a observar-me como se me quisessem descobrir, mas lhes estivesse vedado e eu levo-lhes um cházinho, preferencialmente o mais caro, e sorrio. Para além disso, não me incomoda nada usar ou não véu. Por vezes não uso. O que me incomoda, e contra isso me manifesto, é haver quem me diga o que posso ou não fazer. Ser obrigada a usar o véu ou ser proibida de o usar, não é assim tão diferente, ambos implicam subjugação (Zhaida apud Gomes, 2016: 98).

Ao questionar a identidade associada ao véu, o discurso em Zhaida refere-se à dicotomia ocidente/oriente no que diz respeito ao posicionamento em torno do véu islâmico, visando criticar a discussão internacional face ao véu e aos direitos das mulheres muçulmanas e afirmando que esta não se baseia no facto das mulheres muçulmanas usarem véu, mas sim no facto do véu ser islâmico e das mulheres serem mulheres. Para além disto, o véu islâmico é mobilizado pelo personagem Zhaida enquanto estratégia performativa que procura evocá-lo enquanto marca pública de devoção e sofisticação urbana e sinónimo de modernidade (Abu-Lughod, 2012). É possível então compreender como a encenadora e a intérprete, através do personagem Zhaida, se servem do véu e da sua identificação com a modéstia, bem como com outros indicadores islâmicos, para se posicionarem numa concepção de modernidade que lhes é conveniente. A performance procura, assim, instrumentalizar o véu enquanto símbolo de uma afirmação de modernidade em oposição à tradição, evidenciando-se, um apelo à uma secularização do mesmo. Ainda, a performance corporal do personagem pode ser lida à luz da afirmação de Abu-Lughod de que o “véu não deve ser confundido e nem usado como padrão para a falta de agência” (Abu-Lughod, 2012: 459), uma vez que Zhaida o utiliza enquanto instrumento de sedução contra ao soldado jihadista procurando demovê-lo da sua luta. Neste sentido, o espectáculo procura problematizar a questão do véu islâmico enquanto elemento que transcende as categorias de cultura, religião, género, dominação ou resistência, uma vez que a sua plasticidade faz com que possa assumir diferentes categorias, por vezes simultaneamente, ao longo do processo social dentro do espectáculo, mas também de acordo com o posicionamento do sujeito que o transporta.

Para além das personagens de Margarida Camacho, também a personagem interpretada por Mónica Gomes na dança, reivindica o papel da mulher muçulmana enquanto agente histórico das transformações sociais contemporâneas:

Para mim simboliza efectivamente a submissão, todas as pessoas que são submissas e que têm medo de tomar uma atitude, de enfrentar o poder. E o que eu quero passar com ela tem a ver com isso, com uma atitude de reflectir sobre as nossas acções, inclusive sobre a

quantidade de vezes que nos subjugámos, e tomar uma decisão, tomar uma atitude prática. Portanto, no final, embora ele a empurre, ela levanta a cabeça e esse levantar da cabeça é o primeiro passo, se calhar, para a libertação (Entrevista a Mónica Gomes, 2016).

Trata-se de uma perspectiva que enfatiza a ideia de agência com base no princípio da resistência (Mahmood, 2006). A agência é aqui percebida como sinónimo de resistência a uma relação de dominação. Essa resistência não diz respeito apenas ao universo da personagem, mas também ao universo da própria intérprete, face às «matérias-fantasma» (Lepecki, 2013) que brotam do chão onde interpreta:

Também estou um pouco lá eu, aliás todos nós estamos um pouco efectivamente porque, quando falamos em autoridade e em submissão, todos nós temos que... Sei lá, muitas vezes temos que fazer coisas que não queremos porque são as regras da sociedade, temos de seguir determinados padrões e determinadas regras (Entrevista a Mónica Gomes, 2016).

Confrontamo-nos aqui com a ambiguidade dos formatos de resistência, uma vez que a performance ilustra o modo como um mesmo chão pode sobrepor campos de poder diversos:

“La imagen de campos que se solapan y formas de sometimiento que se entrecruzan y cuyos efectos en individuos ubicados en momentos históricos específicos varían tremendamente” (Abu-Lughod, 2011 [1990]: 204).

Trata-se de um confronto com as tais «matérias-fantasma» de que nos falava Lepecki, com as cicatrizes imbuídas no chão nas quais o performer pode escorregar. Neste sentido, confrontamo-nos com diferentes posicionamentos e historicidades (Lepecki, 2011) que enfatizam o lugar da performance enquanto heterotopia, na qual é possível conciliar simultaneamente vários espaços (Foucault, 1984). Neste sentido, os intérpretes e a encenadora procuram no e com o espectáculo demonstrar de que modo a prática teatral pode exercer influência no agenciamento do imaginário colectivo (Fonseca, 2006). Como destaca o actor Filipe Lopes:

Com esta peça eu quero levar ao público uma consciencialização sobre o que se passa à nossa volta e, ao mesmo tempo, quero que isso seja muito abstrato, ou seja, quando eu digo o que se passa à nossa volta pensar em alguma coisa em específico. Não, eu quero que as pessoas vejam onde é que se podem encaixar (...). Eu não quero mandar três cartas para a mesa, eu quero mandar o baralho inteiro e depois no fim as pessoas escolhem o que faz mais sentido para elas. (Entrevista a Filipe Lopes, 2016).

Neste sentido, procura-se incluir a política no quotidiano dos indivíduos, como nos demonstrou o discurso de Zhaida em torno do véu muçulmano, no qual a encenadora procura através de um desencantamento do poder e desconstruindo estereótipos tornar discussões académicas e da esfera do político mais palatáveis e acessíveis a um público mais amplo. A responsabilidade de mudança converge então na capacidade que a performance tem de desenvolver o espírito crítico e o questionamento face ao político que neste caso se direcciona em torno da questão do Jihadismo global e da Guerra Civil Síria:

Em termos do que queremos passar ou que visão do mundo, eu acho que não se trata de querer passar uma versão, mas de dizer: nós estamos aqui, nós pensamos isto, agora vocês digam-me o que pensam. Não é nós estamos aqui e é isto, isto é a verdade. Não, nós muitas vezes dizemos «verdades, são verdades» na peça, mas é uma forma de desafiar o público a dizer-nos «Não, se calhar isso não é verdade!» Ou então «Não, até concordo» (Entrevista a Mónica Gomes, 2016).

A discussão em torno do terrorismo no espectáculo dá-se numa tentativa de crítica, mas também de humanização dos sujeitos jihadistas, procurando consciencializar para a actual realidade do Médio Oriente e abrindo possibilidade de outros espaços narrativos a partir da desestruturação do dominante (Correal, 2006):

Ou seja, nós falamos muito na França, na Bélgica, na América e nos atentados e esquecemos os sírios, o Afeganistão, que Bagdad também está a sofrer, ou seja, estão a morrer ali inocentes também (...). Mas é o facto de nós querermos estar no conforto da nossa casa e preferimos ouvir aquilo que a televisão nos transmite, aquilo que o governo nos quer dizer, em vez de «pera aí, deixa ver se as coisas são realmente assim». As pessoas não leem, não estudam, então ficam presas ao comodismo. (...) Prefiro morrer e ser reconhecida porque fiz alguma coisa. Posso não ser milionária, mas fiz alguma coisa, com as armas que eu tenho, seja a dança, seja o teatro. (...) A palavra pode matar. (...). Para quem se pode defender, como eu, sinto que é esse o meu dever nesta sociedade. Defender quem não pode. Ter voz ativa por eles. Mexe comigo, porque penso se fosse quem amo... Ou seja o que faríamos por quem gostamos? Até onde iríamos? (Entrevista a Margarida Camacho, 2016).

Através do espectáculo, os intérpretes e encenadora procuram, deste modo, mudar visões, posições e formas de intervenção, permitindo “exercer possibilidades de contar a história como seu sujeito, e a partir de tácticas específicas como o teatro, questionar o mundo” (Correal, 2006: 203). Este questionamento é procurado ao nível da informação veiculada pela comunicação social e pelos organismos oficiais, onde é visível uma diabolização do Islão, aliada a uma vitimização dos migrantes e refugiados de guerra. Por exemplo, no final do espectáculo quando na cena da coreografia final Filipe realiza uma saudação militar, procura precisamente erguer uma discussão em torno da banalidade do mal. Refere:

O gesto militar encontrei-o num documentário sobre a Guerra Colonial e era uma forma de saudar figuras importantes quando iam visitar o exército. E é também uma metáfora para saudar o nosso público, a nossa audiência. É um pouco como mostrar que tem a sua importância assistirem a espectáculos com este tema porque é bom sensibilizar as pessoas, é bom elas verem o outro lado da moeda. É bom saberem porque é que as notícias dizem isto, será que só porque sai nas notícias é mesmo verdade? (...). Toda a gente tenta fazer a diferença. Infelizmente, é muito difícil, mas eu acho que, se continuarmos a querer fazer a diferença, um dia havemos de conseguir fazê-la (Entrevista a Filipe Lopes, 2016).

Este questionamento transforma-se numa forma de gerar espírito crítico e desalicerçar a agência das colectividades, de modo a que se produza alterações a nível da própria estrutura social. Trata-se de uma forma de emancipar o espectador, no sentido em que, como nos demonstra Rancière, “interpretar o mundo já é uma forma de transformá-lo, de reconfigurá-lo” (Rancière, 2008: 3). Refira-se como exemplo, três episódios que ocorreram no Teatro Turim em Junho durante a exibição da peça, onde ao longo dos dias de apresentação seis pessoas no total abandonaram a sala a meio do espectáculo, sempre no momento em que a personagem Louca chamava o Islão à discussão da seguinte forma:

(Chamando) Jihad?! Jihad?! Jihad?! Eu sou islâmica. Não, não sou. Talvez seja, não sei. Eles dizem que tenho de ter fé. Eu tenho fé, mas eu sei. Eu gosto de falar, eu percebo das coisas. (...) Eu gosto da religiosidade islâmica. (...) Gosto. Eu gosto de tudo o que é bonito e é bonito. Eu sei que tudo o que não se vê é bonito, porque não se vê e por isso não magoa os olhos (Louca apud Gomes, 2016: 81-82).

De acordo com os comentários do público no átrio do teatro, o motivo da saída pautou-se com a abordagem agressiva e directa à temática do Islão e ao fenómeno do jihadismo que provocou neles um sentimento de estranheza e um choque despoletando a sua agência e obrigando-os a posicionar-se. Fala-se, portanto, num entendimento da performance enquanto estado de atenção ou força de acção (Rancière, 2003):

“O poder coletivo comum a estes espectadores não é o status de membro de um corpo coletivo. E também não é um tipo peculiar de interatividade. É o poder de traduzir do seu próprio modo aquilo que eles estão vendo. É o poder de conectar o que veem com a aventura intelectual que faz com que qualquer um seja parecido com qualquer outro, desde que o caminho dele ou dela não se pareça com o de mais ninguém. O poder comum é o poder da igualdade de inteligências. Este poder une os indivíduos na mesma medida em que os mantém separados uns dos outros; é o poder que cada um de nós possui na mesma proporção para abriremos nosso próprio caminho no mundo” (Rancière, 2003: 4).

Mas a tomada de posição nos indivíduos em relação ao espectáculo, também é percebida a nível interno quando, por exemplo, a actriz Ângela Canez que iria interpretar a personagem de *O Morto*, um refugiado que havia falecido na travessia do mediterrâneo e que acabou por ser anulado da estrutura do espectáculo, recusa o papel por não se querer ver associada às temáticas do terrorismo, argumentando que tinha família emigrada em França, destacando-se aqui a manipulação dos medos sociais empreendida pelo terrorismo; Ou até mesmo quando Luís Correia, outro actor que interpretou inicialmente essa mesma personagem, me confessou que havia modificado o seu entendimento acerca dos muçulmanos que considerava, até então, serem todos terroristas.

Em suma, a produção dos actos de fala na performance e no corpo que dança/interpreta são organizadas institucionalmente através de um processo que envolve uma negociação entre a acção estrutural das companhias e a organização dos processos artísticos pelos intérpretes, demonstrando como os artistas não só evidenciam um fazer-dizer que performatiza o discurso e posicionamento oficiais veiculados pelas estruturas artísticas face ao conflito sírio, mas também o seu próprio entendimento e posição face ao drama social mobilizado que pode, muitas vezes, entrar em conflito com a própria posição oficial da estrutura artística. Mas, é através destes processos de posicionamento, consciencialização e reflexão que levam a mudanças pessoais, que a performance tem repercussões na sociedade, evidenciando-se o modo como as criações artísticas podem ser uma fonte de compreensão dos fenómenos sociais (Cedeño, 2010) e como a arte nos convida a ver-nos de outra maneira, a questionarmo-nos acerca de nós próprios, a ver o quotidiano como algo extraordinário, a partir do momento em que nos traz outras vozes para nos falar sobre as nossas próprias histórias de forma a suscitar-nos algum tipo de questionamento ou reflexão (Cedeño, 2010).

CAPÍTULO V – POR UMA CONCLUSÃO

Tendo como lente teórica uma antropologia da performance, procurou-se, partindo de uma concepção da sociedade enquanto «sociedade do espectáculo» (Debord, 2003 [1967]) analisar o modo como os agentes artísticos resgatam a performance do mundo social, mobilizam a «versão mediática» dos acontecimentos e a «teatrocracia» (Balandier, 1982) do poder no que alude ao

«drama social» do conflito sírio. Estes apresentam-nos num «metateatro» (Turner, 1986) enquanto espaço reflexivo que visa desconstruir as estruturas da experiência grupal a partir de uma política cénica ou coreográfica do chão (Lepecki, 2011). Evidencia-se, assim, uma política do chão por onde irrompem «matérias-fantasma» (Gordon, 1997) que permitem uma compreensão do espaço cénico enquanto «lugar de memória» (Nora, 1984) habitado pelas «assombrações» e os «desaparecidos» (Gordon, 1997) da Guerra Civil Síria e do Jihadismo Global.

Procurou-se, a partir de uma análise a essa política do chão (Lepecki, 2011), entender a performance da violência nos corpos «sem órgãos» das Companhias Olga Roriz e Vidas de A a Z, demonstrando de que modo o chão em que se dança/interpreta propõe uma arqueologia da violência sobre os corpos, transformando-os num microcosmo da guerra. A partir deste lugar onde se encontra o corpo abre-se um entendimento dos performers enquanto agentes que reinterpretem a história e os discursos oficiais, fazendo da performance da violência o seu instrumento ideológico. O corpo na performance da violência oscila entre a testemunha e a vítima, sendo que o discurso performativo em torno da violência alude a um reconhecimento social do sofrimento voltado para os sujeitos que o sofrem. A performance da testemunha e da vítima servem, assim, a construção de um «fazer-dizer oculto» (Setenta, 2008) que procura expressar a violência no espaço social através do campo estético. Este campo estético articula diferentes posicionamentos e discursos partindo de um processo de “bricolage cultural” (Atkinson, 2010: 17) que evoca a negociação de ideias e posicionamentos dos artistas e encenadores/coreógrafos no que diz respeito à expressão do trauma e da intencionalidade política dos espectáculos. Ainda, a violência exercida sobre o corpo apresentou-se enquanto dispositivo que permitiu expressar esse mesmo trauma, transformando-se, em simultâneo, num corpo resistente que se revolta contra o biopoder e disciplinamento (Foucault, 1987).

O corpo é, assim, entendido enquanto «arquivo» do conflito sírio, um lugar que permite recuperar as «versões fracas» (Traverso, 2012) através da libertação de «fantasmas» (Gordon, 1997) e se assume enquanto micro-resistência. Ao reinterpretarem os factos alusivos às «versões fortes» e os sentimentos inerentes às memórias traumáticas, os artistas denunciam a instrumentalização que existe do conflito sírio em função de uma história oficial. Assim não propõem apenas um reconhecimento dos «fantasmas», mas reclamam o seu não esquecimento, visando uma consciencialização em torno do conflito. Para além de uma compreensão do corpo enquanto «arquivo» e micro-resistência, atendeu-se ainda ao processo de objectificação cénica que visou a *mise-en-scène* do drama social, permitindo que a partir desta se abrisse um espaço de negociação de significados e mnemónicas associadas aos objectos de cena na sua relação com a memória histórica, fazendo emergir contra-versões coadas pela experiência pessoal dos artistas.

Empreendeu-se também uma compreensão da performance enquanto espaço simbólico de contestação sócio-política, no qual o método de improviso se manifesta enquanto estratégia de resistência e descentralização do poder na dança-teatro, ao mesmo tempo que se insurge enquanto mecanismo de controlo social por parte dos coreógrafos/encenadores. O espaço cénico é assim

apresentando como um lugar liminar onde é possível a coexistência de diferentes formas de poder e onde a improvisação não surge apenas enquanto válvula de escape, mas compreende também um momento de anti-estrutura e resistência político-cultural. Deste modo, as falas do corpo possibilitam o exercício da agência e resistência face à estrutura de dominação artística, ao mesmo tempo que as estruturas artísticas manifestam a sua resistência face a uma estrutura de dominação política, rompendo com a linguagem pré-estabelecida, procurando por modos de agir contra-hegemónicos e emergindo como novos colectivos de resistência que reivindicam proposições políticas e artísticas. Neste sentido, pode-se pensar a resistência como

“cajas dentro de cajas dentro de cajas. Pero es una imagen errónea. Más adecuada sería la imagen de campos que se solapan y formas de sometimiento que se entrecruzan y cuyos efectos en individuos ubicados en momentos históricos específicos varían tremendamente. (...) También nos da la clave para comprender una dinámica importante de resistencia y poder en sociedades que no son nada sencillas. Si los sistemas de poder son múltiples, entonces resistir en un nivel afectará a las personas en otros niveles” (Abu-Lughod, 2011 [1990]: 204).

É possível concluir, então, que as resistências artísticas são quotidianas e surgem associadas a uma série de estratégias políticas que actuam dentro de diferentes estruturas de poder que por vezes se sobrepõem (Abu-Lughod, 2011 [1990]).

Assim sendo, torna-se relevante atentar a possíveis linhas de pesquisa futuras que versem sobre o modo como os artistas lidam e tratam esta atracção pelo real na qual o chão necessita de uma terraplanagem para a criação de um espaço «neutro», um espaço que se torna liso para de seguida se voltar a tornar estriado através da performance cuja potência subjuntiva interage com as «matérias-fantasma», os corpos mal enterrados, os fins que não terminaram e que agora retornam. Falam-se, deste modo, em versões dos acontecimentos que são criadas e têm o corpo dos intérpretes/bailarinos como mediador, memórias individuais e «versões fortes» que se fundem numa performance que é liminar. Não será relevante atender a que técnicas mnemónicas são utilizadas pelos artistas na representação deste real em cena e de que modo? De que forma se cria espaço para uma experiência liminar que envolva tempos reais e irreais? Que procedimentos de criação podem ser estruturantes de uma abordagem artística ao real? De que modo e por que meios os artistas lidam com o chão nas encenações do real? Será «lisa» a interação entre o chão e a história ou entre as memórias pessoais dos artistas e as «versões fortes» da guerra e do terror? Por fim, não seria relevante futuramente problematizar e analisar aprofundadamente o facto de os artistas reviverem ou representarem pessoas sírias, com a violência simbólica que isso acarreta? Ou, noutro sentido, que validade política ou autenticidade possui a representação do outro e das suas emoções e traumas quando o corpo que os representa não os viveu ou sentiu nem tão-pouco é um corpo autobiográfico? Será que a reprodução da violência em cena a partir de mecanismos e formatos estético-performativos faz com que esta seja mais dificilmente abarcada numa noção de «banalização do mal», possibilitando assim que esta possua uma potência crítica que se afasta do «niilismo da transparência»?

Outra questão relevante a considerar no seio da antropologia da performance ou da

antropologia da arte é de que modo a atracção pelo real ou pela guerra enquanto palco da performance e a violência estrutural e simbólica que a representação desta acarreta pode, tal como destaca Nuno Crespo, levar a uma reconfiguração das ideias de criatividade, arte e experiência estética? (Crespo, 2017). De que modo a *mise-en-scène* da guerra enquanto estratégia poética e performativa do Ativismo permite criar novas formas de soberania, micropolíticas e contrapoder? Poder-se-á estar a assistir a uma afirmação de novos formatos de experiência estética nos quais o corpo na dança já não é suficiente enquanto expressão da representação de um real que caminha para uma política do chão como entendimento do político? Ou poder-se-á colocar a questão ao contrário: será que a linguagem do teatro já não é suficiente para expressar o real e nesse sentido recorre à abstracção característica da dança como forma de problematizar um real que se refaz constantemente a cada dia? Como se representa um acontecimento ainda a decorrer no nosso tempo histórico? Será que a linguagem da dança poderá surgir no teatro como estratégia fixa de actualização do acontecimento mediante a plasticidade que o caracteriza e que se vai constantemente re-moldando consoante o desenrolar dos eventos?

Ainda, torna-se primordial questionar de que modo a antropologia da arte ou da performance permite, na sua especificidade, um maior *insight* em torno da representação do real em cena? Considerando, deste modo, que a antropologia da performance, por meio da abordagem etnográfica, é uma lente privilegiada na identificação e no acompanhamento do processo de trabalho artístico, no sentido em que permite ler e acompanhar diferentes etapas da produção artística a partir de diferentes actores. Esta permite, assim, aceder à simultaneidade de campos que se sobrepõem no âmbito do processo de trabalho artístico, das relações hierárquicas, das relações de poder que atravessam os processos de produção, dos formatos de micro-resistência que sustentam a soberania artística e a liberdade individual dos intérpretes, da leitura dos campos e dos discursos ocultos, ou da forma como nos permite ir além da «fachada social» do campo e das estruturas artísticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABU-LUGHOD, Lila (2011 [1990]), "La resistencia idealizada: trazando las transformaciones del poder através de las mujeres beduínas", Em Cañedo Rodríguez, M.; Marquisa Espinosa, A. (Ed.), *Antropología política: temas contemporáneos*. Barcelona: Ediciones Bellaterra [Trad. María Enguix].

ABU-LUGHOD, Lila (1991), "Writing Against Culture", Em Richard G. Fox, *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe: School of American Research Press, pp. 137-162.

ABU-LUGHOD, Lila (2012), "As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?: reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus outros", Em *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n. 2, Agosto.

AGIER, Michel (2008), *Gérer les indésirables. des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*, Paris: Flammarion, pp. 23-59.

AGIER, Michel (2012a), "Uma exceção redobrada. Espaços, tempo e atores do governo humanitário", Em *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, nº 11, ago/dez, pp. 11-22 [Tradução de Silvia Naidin].

AGIER, Michel (2012b), "Frontières de l'exil. Vers une altérité biopolitique", Em *Hermès, La Revue*, nº 63, p. 88-94.

AGIER, Michel (2012c), "«Du superflu au sujet. Biopouvoir et politique en situation d'exception», Le sujet dans la cité", Em *Actuels*, nº 1, pp. 5-9.

ALMEIDA, Sónia V. de (2012), "Que nação é esta? Tramas identitárias nas artes visuais portuguesas", Em *Visualidades*, Programa de Pós-graduação em Cultura Visual - Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás – Brasil.

ALMEIDA, Sónia V. de (2014), "Práticas artísticas contemporâneas: imaginação e exibição da nação", Em GODINHO, Paula (coord.), *Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde: 100Luz, pp.99-113.

ALONSO, María García (2014), "El descanso de los muertos. Territorios del morir y del permanecer", Em GODINHO Paula, FONSECA, Inês e BAÍÁ, João, (Coords.), (2014), *Resistência e/y Memória - Perspectivas Ibero-Americanas* [Documento electrónico], Lisboa: IHC-FCSH/UNL, pp. 315-324.

ALVES DA SILVA, Rubens (2005), "Entre artes e ciências: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais", Em *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65, jul./dez.

ANDRADE, George de (2011), "A guerra civil síria e a condição dos refugiados: um antigo problema, reinventado pela crueldade de um conflito marcado pela inação da comunidade internacional", Em *Revista de Estudos Internacionais (REI)*, Vol. 2 (2), pp.121-138.

APPADURAI, Arjun (2009 [1986]), "Introdução: Mercadorias e a Política de Valor", Em *A Vida Social das Coisas: As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural*. Niterói: Eduff.

APPADURAI, Arjun (1996), *Modernity at Large. The Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 11-199.

ARAÚJO, Pedro (2015), "Encontrando em pina bausch os caminhos para as memórias do corpo", Em DE JESUS, S. (Org) (2015), *Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos*, Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV.

ARENDT, Hannah (2000), *Eichmann em Jerusalém*, São Paulo: Companhia das Letras, pp.168-178.

ARENDT, Hannah (2014 [1969]), *Sobre a Violência*, Lisboa: Ed. Relógio D'Água.

ARTAUD, Antonin (1983), *O Teatro e seu Duplo*, São Paulo: Martins Fontes, Coleção OPUS 86.

ATKINSON, Paul (2010), "Making Opera Work: Bricolage and the Management of Dramaturgy", Em *Music and Arts in Action*, vol. 3, nº 1, pp. 3-19.

AUSTIN, John L. (1990), *Quando dizer é fazer*, Porto Alegre: Artes Médicas.

BAKHTIN, Mikhail (1987), *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Tradução de Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Hucitec, Brasília: Editora Universidade de Brasília.

BALANDIER, Georges (1982), "O drama", Em *O poder em cena*, Brasília: Editora Universidade de Brasília (Coleção Pensamento Político) [Trad. de Luiz Caldas de Moura].

BARBA, Eugénio (1995), *A arte secreta do actor: dicionário de antropologia teatral*, Brasil: Unicamp.

BATAILLE, Georges (1987), "A Transgressão" e "O interdito ligado à morte", Em *O erotismo*, Porto Alegre: L&PM Editores, pp. 27-32; 42-46.

BAUDRILLARD, Jean (1991), "Sobre o niilismo", Em *Simulacros e simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, pp. 195-201.

BAUMAN, Zygmunt (1999), *Modernidade e Ambivalência*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores [Trad. De Marcus Penchel], pp. 54-61.

BAUMAN, Zygmunt, 2007 [1925], *Tempos Líquidos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., pp. 27-60 [Tradução de Carlos Alberto Medeiros].

BAUSCH, Pina, (2000), "Dance senão estamos perdidos", Em *Caderno Mais, Folha de São Paulo* [em linha], São Paulo, 27 agosto, pp. 11-13 [Consultado a 27 de Junho de 2017].

BEAUD, S.; weber, F. (2007), "Escolher um tema e um campo", Em *Guia para a Pesquisa de Campo. Produzir e Analisar dados etnográficos*, Petrópolis, Vozes, pp. 21-43.

BENNETT, Susan (1997), "Semiotics and post-structuralism in theatre and film studies", Em *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, 2ª edição, New York: Routledge, pp. 67-86.

BENJAMIN, Walter (1994), "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", Em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, pp. 165-196.

BERMÚDEZ DE CASTRO, Juanjo (2014), *Arte y terrorismo: de la transgresión y sus mecanismos discursivos*, Facultad de Bellas Artes, Vicedecanato de Extensión, nº 23.

BEZELGA, Isabel (2015), "Teatro e Comunidade em Portugal: Práticas que reflectem a relação entre Teatro, Educação e Sociedade", Em CRUZ. H. (org.), (2015) *Arte e Comunidade*, Lisboa: FCGulbenkian, pp. 213-240.

BIGOTTE VIEIRA, Ana (2014) “Ser Pós Moderno entre o Frágil e o Acarte”, Em *Revista Punkto* [Em linha], Setembro, Disponível em: <http://www.revistapunkto.com/2014/09/ser-pos-moderno-entre-o-fragil-e-o_45.html> [Consultado a 28 de Julho de 2016].

BISPO, António (2013), "Rosas da Turquia e rosas do Brasil. A flor do Amor na mística islâmica e na tradição cristã do Ocidente nas suas implicações globais. Reflexões interculturais pela Primeira Exposição de Rosas no Parque do Castelo de Moers, Alemanha", Em *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira*, 144/8. Disponível em <<http://revista.brasil-europa.eu/144/Rosas-da-Turquia-e-do-Brasil.html>> [Consultado a 01 de Junho de 2017].

BORGES, Vera (2002), “Artistas em Rede ou Artistas sem Rede? Reflexões sobre o Teatro em Portugal”, Em *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 40, pp. 87-106.

BORGES, Joana Cordeiro (2012), *A reescrita do drama Pedro e Inês em Olga Roriz: Intencionalidade e função do gesto simbólico na construção coreográfico-narrativa*, Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, Março, pp. 9-20, 126 f.

BUCCHIERI, Jean Paul (2011), *O Terceiro Corpo na escrita cénica contemporânea. Uma proposta de intervenção para a formação do intérprete* (Dissertação elaborada com vista à obtenção do grau de Doutor no ramo de Motricidade Humana na Especialidade de Dança), Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, pp.45-172, 341f.

BOURDIEU, P. (1989), *O Poder Simbólico*, Lisboa: Difel, pp. 1-58.

BOURDIEU, Pierre (2002), *A dominação masculina*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BURGESS; R., (1997 [1984]), “Registar e analisar a informação de campo”, Em *A Pesquisa de Terreno. Uma Introdução*, Lisboa, Celta, pp. 181-200.

BURGESS; R., (1997), “As entrevistas como conversas”, Em *A Pesquisa de Terreno*, Lisboa Celta pp., 111-133.

BUSCATTO, Marie (2008), “L'art et la manière: ethnographies du travail artistique”, Em *Ethnologie française*, nº 1, Vol. 38, pp. 5-13.

CALAVIA SÁEZ, Oscar (2013), *Esse obscuro objeto da pesquisa – um manual de método, técnicas e teses em Antropologia*, Ilha de Santa Catarina, Edição do Autor.

CALVANTI, Maria (2013), “Drama, ritual e performance em Victor Turner”, Em *Sociologia e antropologia*, Rio de Janeiro, v.03, nº 06, pp. 411- 440, Novembro.

CARDEIRA DA SILVA, Maria (2001), “A cultura como pretexto”, Em *Cadernos do Noroeste*, 15 (1-2), pp. 551-553, (Série História 1).

CARDEIRA DA SILVA, Maria (1997), “Etnografias de alfândega: exercícios simples com vista a uma desterritorialização do trabalho de campo”, Em *Ethnologia*, n.s. 6-8: 147-162.

CARLSON, Marvin (2011), "O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais", Em *Antropologia Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, pp. 164-188, jan./jun. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>.

CASTELLS, Manuel (2013), "Articular mentes, criar significado, contestar o poder", Em *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet* [Tradução Carlos Alberto Medeiros], Rio de Janeiro: Zahar, pp. 9-32.

CEDEÑO, Janneth (2010), "Arte y política. Entre propaganda y resistencia", Em *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, vol. 37, n.º 2, Bogotá - Colombia, pp. 221-243.

CERBINO, Beatriz (2009), "Dança e memória: usos que o presente faz do passado", Em Inês Bogéa. (Org.), *Primeira estação: ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança*, 1 ed, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, v.1, pp. 33-47.

CHAGAS, Gisele (2014), "A(s) estrada(s) para Damasco: reflexões sobre as experiências de trabalho de campo em uma sociedade do Oriente Médio", Em *Revista Antropolítica*, n. 37, p. 403-423, Niterói, 2. sem.

CHAVARELLI, Patrícia. et al (2015), "A improvisação em dança como ato político", Em *Uberlândia*, v. 2 n. 2, jul./dez, pp. 140-154.

CHOMSKY, N. (1970), "Preliminares Metodológicos", Em *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid: Aguilar.

CITRO, Silvia (2012), *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Editorial Biblos, pp. 29-101.

CLIFFORD, James (2011), "Sobre a autoridade etnográfica" em *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

COELHO, Sílvia Tengner Barros (2016), "Dançar-pensar enquanto investigação e poética", Em *Corpo, Imagem e Pensamento Coreográfico. Da Pesquisa Coreográfica Contemporânea Enquanto Discurso: Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro* (Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação - Comunicação e Artes), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Junho, 307f., pp. 89-115.

CONZ, Rosely (2012) "A criação em cena: memórias, percepções e imagens que emergem do corpo que dança", Em *Revista aSPAs*, vol. 2, n.1, dez., p. 58-65.

CORREAL, Diana, 2006, "Aquí fue Troya" – Women, Theater and Cultural Agencies", Em *Tabula Rasa*, Bogotá - Colombia, nº 5, pp. 193-208.

COSTA, Renata (2016), *Uma história da Síria do século XXI para além do sectarismo religioso*, Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 136 f, pp.16-49.

COUTO, Mia (2003), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, São Paulo: Companhia das Letras.

CRESPO, Nuno (2017, 1 de Setembro), "O que fazer com a arte que trazem os corpos dos refugiados?", Em *Jornal Público* [Em linha], [Consultado a 7 de Setembro de 2017], Disponível em <<https://www.publico.pt/2017/09/01/culturaipsilon/noticia/o-que-fazer-com-a-arte-que-trazem-os-corpos-dos-refugiados-1783718>>.

CSORDAS, Thomas (2008), "A Corporeidade como um Paradigma para a Antropologia", Em *Corpo/significado/cura*, Porto Alegre: Editora UFRGS.

DAWSEY, John C. (2007), "Sismologia da performance: Ritual, drama e play na teoria antropológica", Em *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, V. 50 Nº 2.

DAWSEY, John C. (2011), "Schechner, teatro e antropologia", Em *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.20, pp.1-360. Disponível em <<https://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/dawsey.pdf>> [Consultado a 29 de Junho de 2016].

DEBARY, O. E TURGEON, L. (2007), "introduction : entre objets et mémoires, Em (Ed.) *Objets & Mémoires*, Paris, MSH editions, pp. 13-36.

DEBORD, Guy (2003), *A Sociedade do Espetáculo*, São Paulo: Coletivo Periferia.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1995-1997), *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol.3, Rio de Janeiro: Editora, pp. 34-715.

DEMBOUR, Marie Benedict (2001), "Following the Movement of a Pendulum: Between Universalism and Relativism", Em COWAN, J. K., DEMBOUR, M-B. e WILSON, R. A. (Eds.) *Culture and Rights. Anthropological Perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press, Pp. 56-80.

DIAS, Ana Cristina (2015), *Este lugar de memória. O corpo-arquivo na Dança Contemporânea*, Projecto de Investigação (Doutoramento em Educação Artística), Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Junho, 16 f.

DIAS, J.A.F. (1992), "Rito e Mistério: Os objectos e a sua eficácia", Em José Antonio Fernández de Rota y Monter (dir), *Simposio Rito y Misterio*, Universidad de Coruña, pp. 119-132.

DIAS, Paulo Vergílio (2008), "40 Anos do Maio de 68: A Sociedade do Espetáculo, de Guy Debord", Em *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro. Disponível em <<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Paulo%20Vergilio%20Marques%20Dias.pdf>> [Consultado a 11 de Julho de 2016].

DOUGLAS, M., e ISHERWOOD, B. (1979), *El Mundo de los Bienes. Hacia una antropología del consumo*, México: Editorial Grijalbo.

DOUGLAS, Mary (1978), "Los dos Cuerpos", Em *Símbolos naturales*, Ed. Alianza Universidad, Madrid, pp.89-109.

DUARTE, Alice (2010), "A antropologia e o estudo do consumo: revisão crítica das suas relações e possibilidades", Em *Etnográfica*, vol.14, n.2, pp. 363-393.

DUARTE, Diogo (2014), "Os ataques anticlericais na I República (1910-1917): Historiografia, violência e performance", Em Paula Godinho, coord. *Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde: 100Luz.

DURKHEIM, Émile (1978), *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália* (introdução e conclusão), São Paulo: Abril Cultural, pp. 202-245 [Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura].

ESPINOSA ARANGO, Mónica (2007), "Memoria cultural y el continuo del genocidio: lo indígena en Colombia", Em *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, nº5, julho-dezembro, pp.53-73. Disponível em <<https://antipoda.uniandes.edu.co/view.php/65/index.php?id=65>> [Consultado a 14 de Julho de 2016].

EVANS-PRITCHARD, E.E. (1991 [1937]), "Some Reminiscences and Reflections on Fieldwork" Em *Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande*, Oxford, Clarendon Press, pp. 240-254.

FABIAN, Johannes (1990), *Power and performance: Ethnographic explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, Madison: University of Wisconsin Press.

FAZENDA, Maria José (1989), "Técnicas corporais na arte da dança", Em *Antropologia Portuguesa – Actas do II Colóquio sobre a investigação e o ensino da antropologia em Portugal*, V. 7, CIAS - Centro de Investigação em Antropologia e Saúde, pp.123-126.

FAZENDA, Maria José (1996), "Corpo naturalizado experiência e discurso sobre duas formas de dança teatral americanas", Em VALE DE ALMEIDA, Miguel (1996), *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*, Oeiras: Celta.

FÉLIX DOS SANTOS, Cláudio et al. (2016), "A memória escrita no ar: dança enquanto memórias das experiências humanas", Em *X Seminário Nacional do HISTEDBR. Contribuições para a história e historiografia da educação brasileira*, 18 a 28 de Julho, Unicamp.

FERNANDES, Rodrigo Lacerda (2013), "Proposta para uma Sistematização Visual das Mortes Públicas nas Sociedades Contemporâneas", Em *A Morte de um Ditador: O Visual e o Olhar no Funeral de António de Oliveira Salazar*, Dissertação (Mestrado em Antropologia – Culturas Visuais) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, Junho, pp. 18-28, 260f.

FERRERO-TURRIÓN, Ruth (2016), "Europa sin rumbo. El fracaso de la UE en la gestión de la crisis de refugiados", Em *Revista de estudios internacionales mediterráneos*, nº 21, pp. 159-176.

FONSECA, Isabel (2006), "Estratégias de Comunicação do MST para se inserir na Esfera Pública", Em *Revista Brasileira de Inovação Científica em Comunicação*, Vol. 1, No 2, Maio, pp. 2-18.

FORTIN, Sylvie (2009), "contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística", Em *Cena*, nº 7, pp.7-88.

FOSTER, Hal (1996), *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, The MIT Press. London.

FOUCAULT, Michel (1984), "Of other spaces", Em *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, outubro, pp. 46-49. Disponível em: <http://analobocrispi.files.wordpress.com/2009/05/michelfoucaultheterot_carmela.pdf>.

FOUCAULT, Michel (1987), "Os Corpos Dóceis", Em *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, tradução de Raquel Ramallete, Petrópolis, Vozes, pp. 162-194.

FOUCAULT, Michel (1987), "Capítulo I - O corpo dos condenados"; "Capítulo II – A ostentação dos suplícios", Em *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, tradução de Raquel Ramallete, Petrópolis: Vozes, pp. 8- 85.

FOUCAULT, Michel (2005 [1972]), *A história da loucura*, São Paulo: Perspectiva, pp. 377-564.

FRADIQUE, Teresa (2014), "For years, I have dreamed of a liberated Anthropology", Em Paula Godinho, coord. *Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde: 100Luz, pp. 9-24.

FRADIQUE, Teresa (2016), *A Atracção Dramatúrgica pelo Real- Etnografias do Actor-não-Actor* (Tese de Doutoramento em Antropologia), Faculdade de Ciências Sociais e humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa: FCSH-UNL, Setembro, pp. 2-307.

FROMM, Erick (2000), "Capítulo IV - A prática do amor", Em *A arte de amar*, São Paulo: Martins Fontes, pp. 80-98.

FURTADO, Beatriz (2012), "Corpo-Arquivo nas obras fílmicas de Sigalit Landau e Marina Abramovic", Em *O corpo, lugar da memória* (Texto apresentado na Bienal de Dança de Fortaleza). Disponível em <http://media.wix.com/ugd/c6daf0_56bd584a6effedd4a95cf90cd0406014.pdf> [Consultado a 13 de Julho de 2016].

FURTADO, Beatriz; LIMA, Érico (2016), "Corpo, destruição e potência em Branco sai, preto fica", Em *Matrizes*, V.10 , Nº 1 , jan./abr., São Paulo, Brasil .

FURTADO, Gabriela et al (2014), "A guerra civil síria, o oriente médio e o sistema internacional", Em *Série Conflitos Internacionais*, Vol. 1, n. 6, Dezembro de 2014.

GAL, Susan, (1995), "Language and the Arts of Resistance, Review of Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts by James Scott", Em *Cultural Anthropology*, Vol. 10, No. 3 (Aug. 1995) pp. 407-424. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/656344?&seq=1#page_scan_tab_contents> [Consultado a 23 de Maio de 2015].

GALITO, Maria S. (2013), *Terrorismo: Conceptualização do Fenómeno*, Lisboa, CESA.

GARCIA, Cristina Freire (2012), *Memória e Representação (através) do Corpo*. Trabalho de Projecto (Mestrado em Ciências da Comunicação - Especialização em Comunicação e Artes), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Março, 93 f.

GELL, A. (1998), *Art and Agency, an Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, pp. 1-27; 121-126; 220-258.

GEERTZ, Clifford (1978), "Uma Descrição Densa: Por uma teoria interpretativa da cultura", Em *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro: Zahar, pp. 13-41.

GIOVANNI, Julia Ruiz Di (2015), "Artes de abrir espaço. Aparentamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo", Em *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, No 2 | -1, 13-27.

GODINHO, Paula (2012), "Usos da Memória e práticas do património. Alguns trilhos e muitas perplexidades", Em Paula Godinho, coord. *Usos da memória e práticas do património*. Lisboa: Colibri.

GODINHO, Paula (coord.) (2012b), *Máscaras, mistérios e segredos*, Lisboa: Colibri, pp.13-18; 53-68.

GODINHO, Paula (2013), "Anti-sepulcro. Desprivatização de memórias, memória pública e contra-hegemonias", Em Pereira, Dionísio (coord.) (2013), *Emigrantes, exilados e perseguidos: a comunidade portuguesa na Galiza (1890-1940)*, Santiago de Compostela: Através Editora, pp.203-213.

GODINHO, Paula (2014), "Agir, atuar, exhibir. Antropologia e Performance, uma introdução" e "A violência do olvido e os usos políticos do passado: lugares de memória, tempo liminar e drama social", Em GODINHO, Paula (coord.), *Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde: 100Luz, pp. 9-24; 193-213.

GODINHO, Paula (2014b), "Tempo, memória e resistência", Em GODINHO Paula, FONSECA, Inês e BAÍA, João, (Coords.), (2014), *Resistência e/y Memória - Perspectivas Ibero-Americanas* [Documento electrónico], Lisboa: IHC-FCSH/UNL, pp. 5-15.

GODINHO, Paula (2017), *O futuro é para sempre*. Lisboa: Letra Livre, 1ª edição.

GODOI; LENZI, Klara; Fernando (2012), "Discussão e prática da autoetnografia: um estudo sobre aprendizagem organizacional em uma situação de catastrophe", Em *Revista Gestão Organizacional*, v. 5, n. 1, p. 93-106.

GOFFMAN, Erving (2011 [1959]), *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. 14ª Ed., Editora Vozes, Petrópolis, pp. 1-40.

GOLDBERG, Roselee (2007 [1978]), *A Arte da Performance. Do Futurismo ao Presente*, Lisboa: Orfeu Negro.

GOMES, Mónica (2016), *Eu Sou Mediterrâneo: um espectáculo sobre a banalidade do mal*. Dissertação (Mestrado em Teatro - especialização em Artes Performativas) – Instituto Politécnico de Lisboa/ Escola Superior de Teatro e Cinema, Portugal, 6 de Outubro de 2016, 485 f.

GOODMAN, Nelson (1995), *Modos de Fazer Mundos*, Trad. de António Duarte, [s.l.], Edições Asa.

GORDON, Avery (1997), *Ghostly matters*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

GREBLER, Maria Albertina Silva (2010), "Bausch e Brecht: a dança-teatro e o drama épico", Em *II Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro*, Viçosa, Dezembro.

GRISALES, Sandra (2016), "Fazer visíveis as perdas", Em *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 28, n. 1, pp. 85-104.

GUARDÃO, Maria João (2016, 14 de Julho), "Todos somos de algum modo testemunhas, mais do que espectadores", Em *Diário de Notícias* [Em linha], [Consultado a 11 de Janeiro de 2017], Disponível em <<http://www.dn.pt/artes/interior/todos-somos-de-algum-modo-testemunhas-mais-do-que-espectadores-5283279.html>>.

HUGO, Victor (2004), *Nossa Senhora de Paris*, Lisboa: Guimarães Editores.

HUNTINGTON, Samuel P. (1993), "O choque de civilizações", (s.l.), (s.d.). Disponível em <http://textosdehistoria.xpg.uol.com.br/unidade_V_texto_10_huntington_o_choque_de_civilizacoes.pdf> [consultado a 23 de Abril de 2016].

JOHNSON, Anne (2015), "Navegando las Tierras de Nadie - Richard Schechner y Eugenio Barba", Em *Diário de Campo*, Ano 2, nº6-7, Janeiro - Abril. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/283089710_Performances_politicos_y_sociologia_cultural> [Consultado a 06 de Agosto de 2016].

KEMNITZ, Eva-Maria von (2016), "Em Portugal – O Orientalismo em fragmentos", Em *Revista de estudios internacionales mediterráneos*, nº 21, pp. 13-25.

KOPYTOFF, Igor, 2009 [1986], "A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo", Em *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.

KOUDELA, Ingrid (1997), "Os fantasmas de Heiner Müller", Em *Revista São Paulo*, nº35, Set./Nov., pp. 182-185.

LANGDON, Esther Jean (2013), "A viagem à casa das onças: narrativas sobre experiências extraordinárias", Em Paulo Raposo, et al. (orgs.), *A Terra do Não Lugar: Diálogos entre Antropologia e Performance*, Florianópolis, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (EdUFSC).

LARUE, Anne (2001), "La guerre sans qualités. Eschyle, Shakespeare, Genet", Em *L'information littéraire*, nº 3, Vol. 53, pp. 9-15.

LEPECKI, André (2011), "Coreopolítica e coreopolícia", Em *ILHA*, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun.

LEPECKI, André (2013), "Planos de composição: dança, política e movimento", Em Raposo et AL, *A terra do não-lugar. Diálogos entre antropologia e performance*, Florianópolis: editora UFSC, 2013, p. 109 – 120.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1989 [1962]), *O pensamento selvagem*, Campinas, SP: Papirus [Tradução de Tânia Pellegrini].

LIMA, Valdecila Cruz (2012), *Mulheres e islamismo: os casos do Egito e da Turquia*, Dissertação (Pós-graduação em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 141 f., pp. 57-107.

LOPES, Beth (2009), "A performance da memória", Em *Revista Sala Preta*, vol. 9, pp.135-145.

MACCANNEL, D., 1989 [1973], *The Tourist: a new Theory of the Leisure Class*, N. York: Shocken Books, pp. 15-26 ; 91-107.

MADEIRA, Cláudia (2008), "Cap. I – Entre a palavra e a coisa", "Cap. III - Híbrido: do conceito ao paradigma invasor", "Cap. IV – O hibridismo nas artes", Em MADEIRA, Cláudia (2008), *O Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal* (Tese de Doutoramento em Ciências Sociais – Sociologia Geral), Instituto de Ciências Sociais, Repositório da Universidade de Lisboa, 673f., pp.13-57; 102-166; 170-174; 192-195.

MADEIRA, Cláudia (2011), "A (in)visibilidade da arte social", Em *Revista Arte & Sociedade*, Vol. 2, Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Fundação Universidade do Porto sob coordenação de João Valente Aguiar, Set., pp.33-44.

MADEIRA, Cláudia (2016), "Arte da Performance e Guerra Colonial Portuguesa: Relações no Tempo histórico", Em *Revista Media & Jornalismo*, nº29, pp. 15-25.

MALINOWSKI, B. (1997), "Introdução: objecto, método e alcance desta investigação" em *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, Ethnologia, n.s., nº6-8, pp.17-37.

MARCELINO, Patrícia (2012), "A «Primavera Árabe» e o Fluxo de Refugiados para a União Europeia: Comunicação num Cenário de Crise", Em *Nação e Defesa*, N.º 132 – 5.ª Série, pp. 61-82.

MARCUS, George (2001 [1995]), "Etnografia en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal", Em *Alteridades*, 11 (22), pp. 111-127.

MARX, Karl (2010 [1843], "Crítica da filosofia do direito de Hegel – Introdução", Em Marx, Karl (2010 [1843]), *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, São Paulo: Boitempo [tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus], pp. 145-157.

MAUSS, Marcel (1935), "As técnicas do corpo", Em *Journal de Psychologie*, v. 2, n. 3-4.

MCCRACKEN, G (2007), "Cultura e consumo: uma explicação teórica da estrutura e do movimento do significado cultural dos bens de consume", Em *Revista de Administração de Empresas – RAE*, v. 47, n. 1, p. 99-115, jan.-mar (RAE-CLÁSSICOS).

MILLER, Daniel (1987), *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford: Blackwell.

Miller, Daniel (2005), "Materialidad: una introducción", Em Daniel Miller (ed.), *Materiality*, Duke University Press, Durham, NC, pp. 1-50, [Tradução de Andrés Laguens].

- MILLER, Daniel (2009), “Le blue-jean”, Em *Techniques & Culture*, nº 52-53, pp. 232-255.
- MOURÃO, Rui Miguel Raposo (2013), *Representações de contrapoder: performances artistas no espaço público Português* [Em linha], Lisboa: ISCTE-IUL, 2013. Dissertação de mestrado. [Consult. 02 de Julho de 2017], Disponível em [www:<http://hdl.handle.net/10071/7006>](http://hdl.handle.net/10071/7006).
- MOURÃO, Rui, “Performances artistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência”, Em *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, No 2 | -1, pp. 53-69.
- MORTARI, Katia (2013), *A Compreensão do Corpo na Dança: um olhar para a contemporaneidade*, Dissertação (Doutoramento em Motricidade Humana - Especialidade de Dança) - Universidade Técnica de Lisboa, Portugal, pp. 70-80, 485 f.
- NOGUEIRA, Luís (2002), *Violência e cinema: monstros, soberanos, ícones e medos*, Série - Estudos em Comunicação, Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- NORA, Pierre (1984), “Entre memória e história – a problemática dos lugares”, Em *Les lieux de mémoire*, I La République, Paris, Gallimard, pp. 18-42. [Tradução de Yara Aun Khoury].
- NOVELLI, Guilherme (2015), “Contato Improvisação em São Paulo: Flow e Communitas na Experiência Urbana”, Em *Ponto Urbe* [Online], nº 16, Julho. Disponível em <http://pontourbe.revues.org/2670> [Consultado a 23 Fevereiro de 2017].
- OLIVEIRA, A. M. (2009), “Arte como Lugar da Memória”, Em *Travessias* (Unioeste Online), v. 1, p. 1-26. Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/208030756/ARTE-COMO-LUGAR-de-MEMORIA-Alecsandra-Matias-de-Oliveira> [Consultado a 15 de Maio de 2015].
- OLIVEIRA, Patrícia (2011), *Política e arte: desvios, leituras e emergências*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política e Relações Internacionais) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 122 f.
- OLIVEIRA, Fabiana de (2015), “A criança e sua relação com a sociedade: considerações sobre a participação infantil nos espaços públicos”, Em *37ª Reunião Nacional da ANPEd*, 04 a 08 de outubro de 2015, UFSC: Florianópolis.
- PERALTA, Elsa (2014), “O monumento aos Combatentes: a performance do Fim do Império no Espaço Sagrado da Nação”, Em Paula Godinho, coord. *Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde: 100Luz, pp. 203-234.
- PORPINO, Karenine (2010), “Corpo, Dança e Memória: territórios convergentes”, Em *VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cénicas*, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- PRINZAC, Mônica (2005), *Performance da dor*, Dissertação (Mestrado em Teatro do Centro de Letras e Artes) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Brasil, 98 f.
- QUILICI, Cassiano (2004), “O corpo sem órgãos ou a dança às avessas”, Em *Antonin Artaud: teatro e ritual*, São Paulo: Annablume, Fapesp.
- RANCIÈRE, Jacques (2008), “O espectador Emancipado”, Em *Revista ArtForum*, Vol. I, nº 3,

Maio [Tradução de Daniele Ávila].

RAPOSO, Paulo (1996), "Performances teatrais: a alquimia dos corpos in actu", Em Vale de Almeida, Miguel (org) (1996), *Corpo Presente. Treze ensaios antropológicos*, Oeiras: Celta, pp. 125-141.

RAPOSO, Paulo (2004), "Do ritual ao espectáculo. Caretos, intelectuais, turistas e media", Em CARDEIRA DA SILVA, Maria (org), *Outros Trópicos. Novos Destinos turísticos, Novos Terrenos da Antropologia*, Lisboa: Livros Horizonte.

RAPOSO, Paulo (2009) "Máscaras, performance e turismo", Em *Museus e Património Imaterial. Agestes, fronteiras e identidades*, Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, pp. 69-79.

RAPOSO, Paulo (2011), "Virando o outro em Podence. Máscaras da pós-ruralidade", Em *Antropolítica*, Niterói, n. 30, 1. sem, pp. 131-149.

RAPOSO, Paulo (2013), "No performance's land? Interrogações contemporâneas para uma teoria da performance", Em Paulo Raposo, et al. (orgs.), *A Terra do Não Lugar: Diálogos entre Antropologia e Performance*, Florianópolis, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (EdUFSC).

RAPOSO, Paulo (2014), "Festa e Performance em Espaço Público: tomar a rua!", Em *ILHA*, v. 16, n. 2, ago./dez, pp. 89-114.

RAPOSO, Paulo. (2015). "'Artivismo': Articulando dissidências, criando insurgências", Em *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, nº 2, Pp. 3-12.

RIBEIRO, António Pinto (2008) "Maria José Fazenda, Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções", Em *Etnográfica* [Online], vol. 12 (1) [Consultado a 15 Maio de 2017. Disponível em <<http://etnografica.revues.org/1698>>.

RITAINE, Évelyne (2015), "Blessures de frontière en Méditerranée. Introduction", Em *Cultures & Conflits*, V. 3, nº 99-100, pp. 11-24. Disponível em <<http://conflits.revues.org/19067>> [Consultado a 06 de Janeiro de 2017].

RITAINE, Évelyne (2016), "Du pouvoir d'exposer à la mort à/par la frontière", *Cultures & Conflits*, nº 99/100, pp. 145-148. Disponível em <<http://conflits.revues.org/19125>> [Consultado a 06 de Janeiro de 2017].

ROCHA, Susana (2014), "Pressentimentos de morte na Performance contemporânea: queda, risco e violência", Em *O Chiado da dramaturgia e da performance*, Lisboa, pp. 192-209.

ROSA, Rogério Machado (2010), "Corporeidades masculinas nômades: o espaço da docência como heterotopia", Em *Reunião anual da associação nacional de pósgraduação e pesquisa em educação – ANPED*, 33, 2010, Caxambu/MG. Anais Educação no Brasil: O balanço de uma Década, Rio de Janeiro: ANPED.

MAHMOOD, Saba (2005), "Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões

sobre o revivalismo islâmico no Egito”, Em *Etnográfica*, X, Nº1.

SAHLINS, M., 1976, *Culture and Practical Reason*, Chicago, university of Chicago Press.

SAID, E.W. (1995), *Orientalismo*, ed. 2003, Cotovia, Lisboa, Portugal.

SALGADO, Ricardo Seça (2011), *A política do jogo dramático*, Tese de Doutoramento em Antropologia pelo ISCTE-IUL, 539 f. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10071/7016>> [Consultado a 02 de Maio de 2017]

SALGADO, Ricardo Seça (2013), “O inacabado caminho até a antropologia da performance em Portugal”, Em *Baldio Habitado* (Em linha), 30 de Abril. Disponível em <<https://baldiohabitado.wordpress.com/antropologia-anthropology/>> [consultado a 02 de Julho de 2016]

SALGADO, Ricardo Seça (2014), “A política do jogo dramático: marginalidade descentrada como resistência criativa (estudo de caso de um grupo de teatro universitário)”, Em GODINHO, Paula (coord.), *Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde: 100Luz, pp. 77-99.

SALGADO, Ricardo Seça (2015), “A Performance da Etnografia como Método da Antropologia”, Em *Antropológicas*, nº13, xx-yy.

SANTINHO, Maria Cristina (2013), “Afim, que asilo é este que não nos protege?”, Em *Etnográfica*, vol. 17 (1), pp.5-29.

SANTINHO, Maria Cristina (2011), “A Construção social da emoção”, Em *Refugiados e requerentes de asilo em Portugal: contornos políticos no campo da saúde* (Tese de doutoramento em Antropologia, especialização em Antropologia Urbana), Lisboa: ISCTE-IUL, pp. 109-183, [Consult. 11 de Agosto de 2017], Disponível em <<http://hdl.handle.net/10071/3512>>.

SANTINHO, Maria Cristina (2009), “Reconstruindo Memórias: jovens refugiados em Portugal”, Em *Saúde Soc.*, São Paulo, v.18, n.4, p.582-589.

SANTOS, Sofia José (2014), “A Guerra na Síria, Em *À lupa, Rede Angola* [em linha], 09 de Fevereiro. Disponível em <<http://www.redeangola.info/especiais/siria-retrato-de-um-pais-em-guerra/>> [Consultado a 27 de Julho de 2017].

SARAIVA, Clara (1994), “Rituais funerários dos dois lados do Atlântico”, Em *Antropologia Portuguesa* (CIAS - Centro de Investigação em Antropologia e Saúde), Vol. 12, pp. 43-59.

SARTI, Cinthya (2014), “A construção de figuras da violência: a vítima, a testemunha”, Em *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 20, n. 42, jul./dez.

SCHECHNER, Richard (1985), *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SCHECHNER, Richard (1986), “Victor Turner’s Last Adventure”, Em TURNER, Victor (1986), *The Anthropology of Performance*, NY: PAJ Publications.

SCHECHNER, Richard (2005), "Approaches", Em *Performance Theory* (Edição ampliada de "Essays on Performance Theory", 1977, 1988), NY & London, Routledge, pp. 1-34.

SCHECHNER, Richard (2006), "What is performance?", em *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51 [Tradução de R. L. Almeida].

SCOTT, James (2000), *Los Dominados y El Arte de la Resistencia*, Ediciones ERA, S.A. de C.V., pp.17-71; 167-237.

SETENTA, Jussara (2008), *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*, Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia.

SHARP, Gene (1983), *Poder, luta e defesa: teoria e prática da acção não-violenta*, São Paulo: Edições Paulinas, pp. 18-20; 97-103.

SOUZA, Maria Luiza (2008), "Cinema, ditadura e memória: questões para uma antropologia do cinema narrativo", Em 26ª. *Reunião Brasileira de Antropologia*, Anais 26 RBA, Porto Seguro, Bahia, Brasil.

SPRADLEY, J. (1979), *The ethnographic interview*, NewYork, NY: Holt.

SPRADLEY, J. (1980), *Participant Observation*, EUA, Harcourt Brace College Publishers, pp.26-35.

SERRETTI, André Pedrolli (2010), "A religião e a ordem social – breves considerações", Em *Revista Espaço Acadêmico*, nº 111, Agosto, pp. 26-35.

SIEGMUND, G.; HÖLSCHER, S. (2013), "Introduction", Em SIEGMUND, Gerald; HÖLSCHER, Stefan (Org.), *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, Vol. 1 , Zurique-Berlim: Diaphanes, 2013, pp.7-21.

TAYLOR, Diana (2000), "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política", Em *Teatro al Sur*, nº 15, Junho, pp. 33-40.

TESTA, Federico (2012), *Filosofia e desrazão: poder, resistência e estética na história da loucura de Michel Foucault*, Dissertação (Pós-Graduação em Filosofia), Faculdade de filosofia e ciências humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pp. 83-105.

THOMPSON, J. B (1998), "Comunicação e contexto social", Em *A Mídia e a Modernidade*, Petrópolis: Vozes, pp. 19-41.

TRAVERSO, Enzo (2012), "O Tempo e a força", Em *O passado, modos de usar: história, memória e política*, Lisboa: Edições Unipop, pp. 55-71.

TRINDADE, Rafael (2013), "Deleuze: corpo sem órgãos", Em *Razão Inadequada* [Em linha], 14 de Abril de 2013. Disponível em <<https://razaoinadequada.com/2013/04/14/deleuze-corpo-sem-orgaos/>> [Consultado a 10 de Abril de 2017].

TURGEON, L. (2007), "La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire, Em Debary, O. E Turgeon, L. (Ed.) *Objets & Mémoires*, Paris, MSH editions, (13-36).

TURNER, Victor (1974), *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*, Petrópolis: Vozes, [1969]. pp. 9-13; 116-160.

TURNER, Victor (1986c), *An Essay in the Anthropology of Experience*, Tradução de DAWSEY, John. "Victor Turner e antropologia da experiência", Em *Cadernos de Campo*, USP, n.13, 205, pp. 163-185.

TURNER, Victor (1986a), "Images and Reflections: Ritual, Drama, Carnival, Film, and Spectacle in Cultural Performance", Em *The Anthropology of Performance*, NY, PAJ Publications.

TURNER, Victor (1986b), "The anthropology of performance", Em TURNER, Victor, *The anthropology of performance*, NewYork: PAJ Publications, 1987. p. 72-98.

TURNER, Victor (2008), "Dramas sociais e metáforas rituais", Em *Drama, campos e metáforas*, Niterói: EdUFF. Disponível em <http://www.do.ufgd.edu.br/mariojunior/arquivos/dramas_campos_metaforas.pdf> [Consultado a 19 de Maio de 2015].

TZARA, Tristan (1918), "Manifesto Dada 1918", Em *Sete Manifestos Dada*, Lisboa: Hiena Editora.

VALE DE ALMEIDA, Miguel (2002), Conferência "Citizenship and Anthropology: Perplexities of a Hybrid Agent", Em sessão plenária "The Challenges of Engagement", *7th Biennial Conference of the European Association of Social Anthropologists*, Copenhaga, 17 de agosto.

Vale de Almeida, Miguel (2004), "O Corpo na Teoria Antropológica", em *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 33, pp. 49-66.

VAN GENNEP, Arnold (1978), *Os ritos de passagem* (Apresentação de Roberto da Matta), Petrópolis: Vozes, p. 9-33.

VEBLEN, Thorstein, *The theory of the leisure class*, New York: The Modern Library, 1934. 1a edição de 1899.

VERGARA, Camile (2015), "Corpo transgressão: a violência traduzida nas performances do Coletivo Coiote, Bloco Livre Reciclato e Black Blocs", Em *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, No 2 | -1, pp. 105-123.

VIER MUNHOZ, Angélica (2015), "Entre corpo e lugar: dançar o chão", Em *ALEGRAR*, nº16 – Dez.

VICENTIN, Maria Cristina (2011), "Corpos em rebelião e o sofrimento-resistência", Em *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 23, n. 1, Junho, pp.97-113.

ZILI, Gabriela; SANTOS, Carlos (2015), "A produção artística através das memórias políticas: uma elaboração de novas memórias", Em *XIV Seminário de História da Arte*, nº5, vol.14, pp. 01-14.

Entrevistas

CAMACHO, Margarida, *A dança em Eu Sou Mediterrâneo*, Lisboa, Café O Archote, 12 de Julho de 2016. 1 Ficheiro. MP3 (15 min.), Entrevista concedida a Sílvia Raposo.

DE CAMPOS, André; Rolo, Francisco; Dias, Beatriz, *A dança em Antes que matem os elefantes*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, 09 de Agosto de 2016. 2 Ficheiros. MP3 (74 min.), Entrevista concedida a Sílvia Raposo.

GOMES, Mónica, *A encenação em Eu Sou Mediterrâneo*, Lisboa, Lumiar, 14 de Agosto de 2016. 2 Ficheiros. MP3 (60 min.), Entrevista concedida a Sílvia Raposo.

GOMES, Mónica; LOPES, Filipe, *A dança em Eu Sou Mediterrâneo*, Lisboa, Lumiar, 12 de Julho de 2016. 1 Ficheiro. MP3 (15 min.), Entrevista concedida a Sílvia Raposo.

GOMES, Mónica, *A improvisação em Eu Sou Mediterrâneo*, Loures, 04 de Janeiro de 2017. 1 Ficheiro. MP3 (13 min.), Entrevista concedida a Sílvia Raposo.

RORIZ, Olga, *O espectáculo Antes que matem os elefantes*, Lisboa, Estúdio Palácio Pancas Palha, 26 de Julho de 2016. 4 Ficheiros. MP3 (1h30 min.), Entrevista concedida a Sílvia Raposo.